ИСКУССТВО КИНО

№5 МАЙ 2014 www.kinoart.ru

5

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ. ВОЗВРАЩЕНИЕ – КУДА? _ 31
БРОДЯЧИЕ СЕРИАЛЫ: ЖЕНЩИНЫ-ДЕТЕКТИВЫ _ 63
ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ. «СТАРУХИ». В ФОРМАТЕ ЖЖ _ 111

Сколько человека
в человеке?_ 18

Атака на Интернет, предпринятая Думой, сделала особенно актуальным разговор о том, как влияют различные механизмы госрегулирования на сферу культуры в широком понимании этого термина, на формирование общественного мировоззрения. В рубрике «Здесь и теперь» ведущие эксперты в области новых медиа обсуждают как реальные, так и возможные последствия думского законотворчества. С этой темой перекликается статья Сергея Эрлиха «Число зверя», исследующая опасности воздействия медиа на купирование, вытеснение человеческого, персонального в пользу этнического, группового.

В «Репертуаре» — анализ новых фильмов и серьезных сериалов, собирающих мировую аудиторию и стимулирующих появление международных римейков. Тех же вопросов касается и статья «Женщины, которые пришли с холода» («Разборы»).

Рубрика «Имена» представляет режиссеров, интересных своими новациями в разных видах искусства, – Евгения Григорьева, молодого президента Гильдии неигрового кино и телевидения России, пробующего себя в игровом кино и в театре, китайца Хо Юхана и старейшего создателя собственной кинореальности бельгийца Андре Дельво.

Номер завершают проза Елены Долгопят «Старухи» и сценарий Ольги Строкан «Один и одна».

На обложке: Лукас Кранах Старший. «Саломея с главой святого Иоанна Крестителя». 1530

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **ЗДЕСЬ ВСЁ НЕЛЬЗЯ**
О последствиях атаки на Интернет

18 СЕРГЕЙ ЭРЛИХ
ЧИСЛО ЗВЕРЯ
Этничность как человеческая форма животного состояния

КОММЕНТАРИИ

31 ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ
ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ АРХАИКИ
Опыты и максимы

38 ОЛЬГА АНДРЕЕВА
СМЕШНО И ГРУСТНО
Мифологии

РЕПЕРТУАР

45 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
ДЕЛО ПОЛКОВНИКА
«Джек Стронг», режиссер Владислав Пасиковский

50 НИНА СПУТНИЦКАЯ
ЛЕДИ ИСЧЕЗАЕТ
«Шелк», режиссеры Марк Йобст, Катрин Морсхэд, Майкл Оффер

56 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
ВОЗВРАЩЕНИЕ ВПЕРЕД
«Возвращение в А», режиссер Егор Кончаловский

60 ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА
ВЕСЬ ЭТОТ ДЖАЗ
«Под маской жиголо», режиссер Джон Туртурро

РАЗБОРЫ

63 ИННА ТКАЧЕНКО
ЖЕНЩИНЫ, КОТОРЫЕ ПРИШЛИ С ХОЛОДА
Скандинавские сериалы

ИМЕНА

71 ЕВГЕНИЙ ГРИГОРЬЕВ
ПРОБЛЕМЫ РОСТА
Беседу ведет Андрей Апостолов

80 СЕРГЕЙ АНАШКИН
ПРЯНЫЙ РИС
Портрет режиссера Хо Юхана

89 АННА ЗАКРЕВСКАЯ
МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ. ВЕРСИЯ АНДРЕ ДЕЛЬВО

MEDIA

105 АНДРЕЙ ФОМЕНКО
WILD EAST — WILD MEDIUM
О фотосерии Александра Угая «Мы из Техаса»

ПУБЛИКАЦИИ

111 ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ
СТАРУХИ
История в стиле ЖЖ

ЧТЕНИЕ

135 ОЛЬГА СТРОКАН
ОДИН И ОДНА
Сценарий

172 АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

174 SUMMARY

ЗДЕСЬ ВСЁ НЕЛЬЗЯ

О последствиях атаки на Интернет

Совет при Президенте РФ по развитию гражданского общества и правам человека провел 21 апреля 2014 года специальное заседание на тему «Права человека в контексте законодательного регулирования Интернета в России», на котором обсуждались последние законопроекты, касающиеся ограничения распространения информации, а также авторские права и свободный контент как фактор инновационного развития России.
С докладами выступили члены совета – заведующий кафедрой новых медиа факультета журналистики МГУ Иван Засурский, председатель межрегиональной ассоциации правозащитных организаций «АГОРА» Павел Чиков, профессор кафедры федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» Илья Шаблинский, исполнительный директор Ассоциации интернет-издателей Владимир Харитонов, профессор кафедры ЮНЕСКО Высшей школы экономики Астамур Тедеев, главный редактор «Ежедневного журнала» Александр Рыклин.
Вел заседание советник Президента РФ профессор Михаил Федотов.

Михаил Федотов. Проблема правового регулирования сети Интернет, с одной стороны, знакомая, а с другой – абсолютно новая, потому что здесь мы сталкиваемся с реальностью виртуального пространства, которое совершенно непривычно для человека, и сегодня попытки юридическими средствами воздействовать на правоотношения в этой сфере сопряжены с огромными трудностями.

Одна из них связана с органическими свойствами киберпространства – мы должны как-то совершенно по-другому отвечать на те вопросы, которые известны миру со времен римского права: «Любая правовая норма действует в пространстве, во времени и по кругу лиц». Но в киберпространстве нет географической локализации юридического факта. В Интернете без специальной международной конвенции

нельзя никакую доменную зону привязать ни к какой национальной юрисдикции, а конвенции такой пока нет. Следовательно, если в Интернете нет возможности географически определить место совершения события, значит, возникает вопрос о том, как будет действовать правовая норма в пространстве.

Второй аспект – это действие правовой нормы во времени, но мы с вами знаем, что в Интернете нет времени: оно меняется в зависимости от того часового пояса, в котором происходит событие, – следовательно, вы должны время привязать к пространству, а пространство-то там отсутствует. По сути, Интернет и наша реальная жизнь существуют в параллельных мирах: ни одно государство не может определить свои границы в Интернете, оно тут – это сегодня очень важно – не ощущает собственных границ.

И, наконец, по кругу лиц. Вот вы получили письмо по электронной почте от некоего лица, но вы уверены, что оно именно от этого человека? Такой уверенности нет и быть не может, потому что в Интернете мы сталкиваемся с ситуацией, когда субъектами являются не физические лица и даже не юридические, несмотря на то что это просто юридическая фикция: в Интернете субъектами взаимодействия являются сетевые объекты – компьютеры. И вы никогда не знаете, кто и в какой момент за каждым из них сидит. Предположим, с вашего домашнего компьютера в Интернете размещена какая-то противоправная информация, начинается следствие – вас обвиняют в том, что она была отправлена в Интернет с вашего компьютера, но это же не значит, что действовали именно вы, а не ваши гости, дети, другие люди… Анонимность является таким же органическим свойством Интернета, как и его безграничность и его трансграничность.

Все эти проблемы могут быть урегулированы только на основе международного конвенциального подхода: именно здесь как раз и кроется большая опасность, потому что в его отсутствие каждый национальный законодатель начинает искать собственные подходы. Здесь он неминуемо сталкивается с проблемами трансграничности, вневременного характера и анонимности – органических свойств киберпространства. Тут непременно нужно искать какие-то новые пути. Этим занимаются и ученые, и законодатели, ну а исполнительная власть пытается по мере возможности выполнить те нормы, которые создает законодатель.

Хочу в связи с этим привести слова Филиппа Кео, руководителя сектора коммуникации и информации ЮНЕСКО. Он сказал лет восемь назад: «Строить в Интернете систему запретов – это все равно что строить дамбы посреди океана: усилий много, а толку никакого. В океане нужно строить не дамбы, а корабли».

Иван Засурский. У нашего совета есть определенная история оценки событий, которые происходят с Интернетом в России. В частности, мы первые откликнулись на ситуацию, когда было снято табу на законодательное регулирование Интернета, рассматривался 139-й закон о блокировке сайтов в связи с детской порнографией, наркотиками и суицидами.

В своем заявлении мы сразу дали понять, что в действительности, конечно же, это является трюком и вслед за этим законопроектом последуют другие инициативы, которые будут развивать философию и практику блокировок. Высказали предположение, что следующими будут авторские права и политические свободы. Где-то, видимо, существует некая «дорожная карта», по

которой идет работа в отношении интернет-законодательства, к сожалению, эта информация не является публичной.

На территории Украины происходят события, которые кроме прочего имеют также трансграничную природу, в частности у нас развернулась настоящая информационная война. Накал страстей очень высок, и люди, которые участвуют в этом процессе, хорошо владеют технологиями размещения и распространения соответствующей информации через социальные сети.

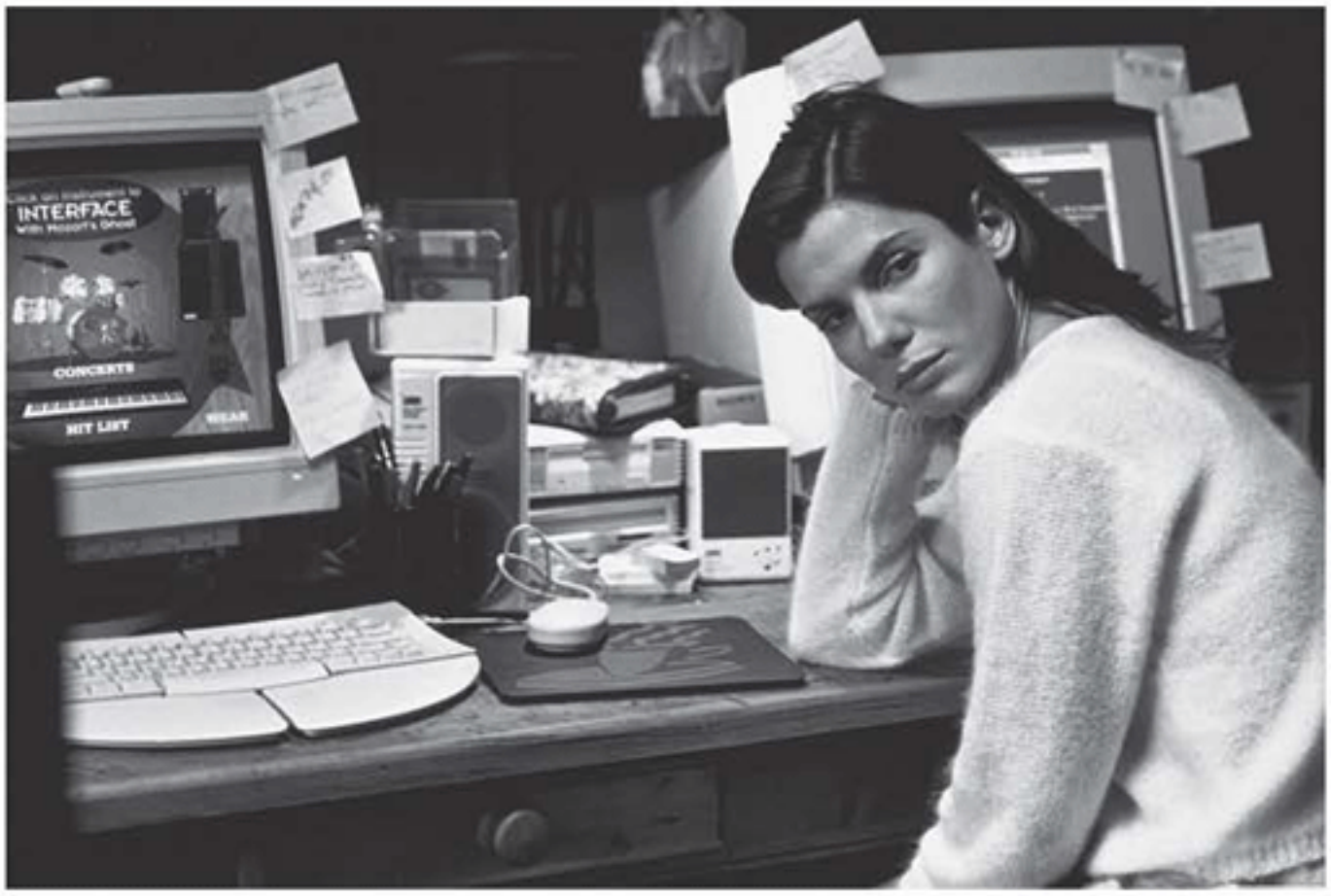
Очевидно, что все законопроекты, которые сейчас вносятся, исходят из желания получить законную возможность контролировать любую информацию. В частности, в последнем антитеррористическом пакете дополнительные обязанности накладываются на пользователей Интернета, если на страничку пришло более трех тысяч посетителей.

Если этот законопроект будет реализован, то фактически все популярные блогеры и все частные лица, которые в силу тех или иных обстоятельств получили на свою страницу в Интернете больше трех тысяч посетителей, могут быть оштрафованы. И, разумеется, те же самые меры могут коснуться всех тех, кто предоставляет им интернет-услуги, не говоря уже о блокировках сайтов и прочем.

Очевидно, что этот законопроект пересекает ту красную линию, которая отделяет нынешнее законотворчество Думы от нарушений конституционных запретов. Выбранная информационная политика, на мой взгляд, есть не что иное, как способ радикализации ситуации в стране, подготовка к эскалации будущих социальных конфликтов, что очень несложно доказать на примере Украины. События, которые там происходили, если вы помните их предысторию в прошлом году, четко показывали связь между принятием репрессивных законов и других аналогичных поступков власти, нацеленных на урегулирование конфликта с помощью силовых тактик давления и контроля, что неизбежно приводило к разрастанию протестной активности.

С моей точки зрения (а моя специализация – это сфера новых медиа), те шаги, которые сейчас предпринимаются, не могут во время информационной войны внести какой-либо позитивный вклад в разрешение ситуации, они, напротив, ведут к ее эскалации и в конечном счете к разрушению страны. Почему? Мы уже дважды теряли государственность во многом из-за цензуры, из-за того, что политические процессы оказывались недоступными и невидимыми ни для власти, ни для, скажем так, более продвинутой части общества. Мы знаем явления, которые неизбежно порождает любая цензура: люди начинают бояться говорить, начинают высказывать стереотипные официальные точки зрения, а реальность медиа начинает стремиться отражать только то, что они хотели бы видеть, вместо того чтобы отражать актуальные конфликты. Все это приводит к тому, что социальная система становится невероятно поверхностной, примитивной, даже глупой, а сами граждане – легкой добычей манипуляторов в любой информационной войне.

Сейчас концептуальная идеологическая война ведется, как вы знаете, на уровне каждого пользователя, потому что каждый человек выбирает, во что верить, в ситуации, когда вы ограничиваете его доступ к информации. У наших людей, которые привыкли к практике советского времени, этот рефлекс действует как безусловный. Но в какое-то мгновение официальная информация начнет восприниматься как недостоверная, а значительная часть пользователей Интернета в конечном счете радикализируется. Ради своих убеждений



«Сеть», режиссер Ирвин Уинклер

они будут идти до конца, потому что у них не останется никакого способа получать независимую информацию.

Те законопроекты, которые сейчас разрабатываются и вносятся в парламент, не просто, на мой взгляд, вводят в России цензуру – в политическом смысле они интенсивно раскачивают лодку. По сути, мы имеем дело с глубоко непрофессиональным подходом к очень серьезному новому феномену функционирования современных обществ. Во многом только ради того, чтобы у начальников, ответственных за формирование политического курса, была хорошая отчетность перед высшей властью. Так формируются шансы для поражения действующей системы, потому что, будучи закрытой в современном глобальном мире, она просто не может выиграть.

Россия сейчас делает заявку на мировое лидерство, хотя бы на то, чтобы быть более значимой, суверенной, серьезной страной. Но нет никакого способа выиграть в этом соревновании, если она закрывается от мира. В этом случае мы только укореняемся в своих предрассудках. Мир перестает нас понимать, равно как и мы его.

Снятие табу на законотворчество в отношении Интернета стало неким призывом ко всем, кому он мешает разобраться наконец с этим новым цивилизационным феноменом. Изменение политического курса позволило в свое время извозчикам поднять бунт против таксистов, а крестьянам – против железных дорог. Люди, страдающие под натиском инноваций, нарождающихся бизнес-моделей, новой информационной экономики, заинтересованные в сохранении отживающей системы взглядов, смогли найти взаимопонимание с депутатами Думы и внесли несколько законопроектов, которые разрушают информационную экономику России. А ведь она является самым быстрорастущим сектором отечественной экономики. Здесь нет стагфляции, инфляции, рецессии – в интернет-экономике у нас рост 30 процентов в год. А могли бы ожидать в этом году до 40 процентов.

До 2013 года Россия была одним из излюбленных мест для того, чтобы начинать интернет-бизнес. Это было связано с несколькими особенностями

нашей ситуации, главной из которых было то, что инвесторы очень серьезно воспринимали обещания Путина не трогать Интернет. Это значительно снижало инвестиционные риски. Кроме того, предписывающих законов действительно не было, как и никаких попыток со стороны политического класса, спецслужб или каких-то других заинтересованных лиц вносить законодательные изменения, которые подрывали бы саму природу функционирования Интернета. Ущемления тех технических особенностей, которые в действительности делают эту среду тем, что она собой представляет.

После событий, которые развернулись в российском Интернете в последние полгода, мы можем сказать, что крупнейшие российские компании сильно пострадали, в частности капитализация «Яндекса». У нас умеют сделать все что угодно: отобрать компанию, отключить – мы никак не сможем это изменить.

Можно признать, что крупнейшая российская компания «ВКонтакте» оказалась, по сути, разорена через силовое воздействие, через преследование ее генерального директора ради того, чтобы создать механизмы, с помощью которых можно блокировать активность пользователей Сети. А ведь «ВКонтакте» является самой крупной и быстрорастущей в Европе социальной сетью, которая имела потрясающую репутацию во многом из-за того, что во главе нее стоял очень креативный человек с либеральными взглядами. Пользователь с абсолютно любой политической, социальной, какой угодно ориентацией мог свободно использовать «ВКонтакте», не чувствуя себя ущемленным, маргинальным. Будучи умным или глупым, мог свободно пользоваться этой сетью. «ВКонтакте» потеряет сейчас эту свою привлекательность. Во всяком случае, в значительной степени это уже произошло. Сам Павел Дуров наверняка от этого даже в каком-то смысле выиграл, потому что его новый продукт Messenger строится целиком на победе над теми проблемами, с которыми в России столкнулась сеть «ВКонтакте»: протокол Telegram недоступен нашим спецслужбам, все его серверы находятся за пределами Российской Федерации, а ключи к шифрованию также не могут быть получены. Самые перспективные, талантливые и иногда самые богатые люди в Интернете, как только у них появляется малейшая возможность, уезжают в Америку и начинают бизнес в Калифорнии, где у них есть достаточно серьезная защита от юридических рисков.

Есть ли шанс, что в современном глобальном мире подобная ситуация может усилить Российскую Федерацию хоть каким-то способом? С моей точки зрения, существует колоссальное непонимание природы Интернета именно как коммуникационной системы, как информационной среды. В отличие от традиционных медиа, где очень важен сигнал, который я посылаю тому, кто его получает, где идет прямая передача сигнала, Интернет имеет резонансную природу. Не так важно, с какой силой вы послали сигнал, важно то, что когда сигнал уже в Сети, он мгновенно возвращается оттуда, обретя стократную силу. Поэтому в действительности контролировать это невозможно в принципе, потому что в тот момент, когда этот сигнал идет, он идет намного быстрее, чем вы можете пошевелиться. В течение секунд или минут современные технические возможности позволяют противостоять любым попыткам блокировки.

В конце концов выяснилось, что вся система блокировок просто несовместима с информационной средой следующего поколения с адресным пространством IPv6, который сейчас вводится. Вместо победы эта стратегия приводит к поражению, не позволяет тотально контролировать общественные

настроения, скорее, наоборот, их радикализирует. Ограничения и контроль, давление в информационном пространстве являются средством для государства дотянуться до каждого гражданина, чтобы стукнуть его по голове.

В условиях резонансной информационной среды можно говорить о том, что нет другого способа довести ситуацию в России до кипения, кроме как атаковать всех без разбору лидеров мнений, сделав их обязанными регистрироваться, платить штрафы, а значит, действовать. Не пройдет и полугода, как станет очевидно, что это все не работает, а те, кто атакует Интернет, жертвуют возможностью собственной победы в информационной войне. Они изначально занимают проигрышную позицию: отказываются от работы с людьми, пытаясь контролировать лишь сами каналы доставки смыслов.

Долгосрочная победа в информационной войне возможна только в том случае, если государство реализует принципиально иную политику: осуществляет инвестиции в культуру, образование, в развитие личности. Сохраняет открытое коммуникационное пространство, дает возможность сложиться определенным общественным отношениям, которые в своей мозаичности и обеспечивают объемный образ жизни. Мы сейчас в этом плане находимся на самом пике конфликта, потому что антипиратские поправки, ставшие локомотивом блокировок, являются, безусловно, регрессивными с точки зрения влияния на информационную экономику. Они принудительно инсталлируют устаревшие бизнес-модели, правоотношения, само понимание охраны авторских прав. Под видом борьбы с потенциальными оппонентами происходит отторжение людей, которые хотят смотреть советское кино, с теми сервисами, которые предоставляют доступ к труднодоступным лентам.

Выбранная стратегия приводит лишь к эскалации ограничений, к тому, что вся коммуникация онлайн становится исключительно национальной, а в результате многие перестают вообще интересоваться информацией и под напором репрессий, по сути, гоняют между собой устаревшие стереотипы. В этой ситуации наша страна становится очень уязвимой.

В минувшем году мы получили миграцию самых перспективных бизнесменов в Америку – теперь они там развивают сложнейшие способы доставки информации, недоступные нашим спецслужбам. Всю эту работу они, кстати, делают на свои деньги, которые заработали в России, а теперь вывезли их, чтобы там инвестировать в новые разработки.

Чем большее будет давление ограничений, тем больше спонтанной энергии молодых людей будет направлено на борьбу с системой. Мне кажется, сейчас очень важно остановиться, подумать, какие цели на самом деле преследует это регулирование и к каким результатам мы можем прийти.

Владимир Харитонов. Ситуация перешла черту, за которой мы должны уже говорить не о свободе слова, а о «свободе цензуры», которая появляется в нашей стране.

Можно напряжением значительных сил государства ограничить обмен и распространение информации: мы все помним, как это происходило в те времена, когда Интернета еще не было, но в этом случае остается обмен личной информацией. С другой стороны, нельзя – если только не полностью отключить инфраструктуру Интернета, на которую завязана сейчас значительная часть коммуникаций экономики страны, – ограничить обмен и распространение информации. Она уже не зависит от материального носителя – действительно, бесполезно строить дамбы в океане. Однако начиная, видимо, с закона о «черных»

списках и заканчивая последними законодательными новациями – законом о блогерах – государство осуществляет действия, которые вполне можно квалифицировать как нарушение Конституции. В частности, статьи 13 о запрете монополии на идеологию, статьи 24 о том, что «сбор, хранение, использование, распространение информации о частной жизни лица без его согласия не допускается», статьи 28 о том, что «каждому гарантируется свобода совести, также право иметь и распространять не только религиозные, но и иные убеждения», статьи 29 о том, что «гарантируется свобода слова и никто не может быть принужден к выражению своих мнений и убеждений или отказу от них».

Дело, впрочем, не только в том, что законодательная и исполнительная власти идут поперек как буквы, так и духа Основного закона страны, но и в том, что существование нормального, жизнеспособного общества невозможно без свободы выражения мнений граждан и распространения информации. Без этого государство обречено принимать решения, действовать только в той картине реальности, которую оно само и навязывает гражданам, независимо от ее краткосрочной и долгосрочной эффективности. Сложные системы гибнут без обратной связи, отсутствие которой не позволяет им изменяться и адаптироваться к новым вызовам. Политический консерватизм, приверженность к которому сейчас декларируется, вполне может быть перспективным и целесообразным, но ровно настолько, насколько он смягчает резкость перемен, а не препятствует им. Слоган здорового консерватизма сформулировал еще апостол Павел: «Всё испытывайте, хорошего держитесь».

Что же касается перемен, то они неизбежно происходят. И прежде всего технологические, экономические, структурные. Их приносят в российскую экономику интернет-бизнес и IT-индустрия в целом, которые являются одним из главных факторов реального, а не ресурсного развития всей экономики страны.

По данным Фонда общественного мнения, на лето 2013 года проникновение Интернета среди взрослого населения составляет 57 процентов – это более 66 миллионов человек. При этом к активной части аудитории, выходящей в Сеть хотя бы раз в сутки, можно отнести 45 процентов взрослого населения. Согласно выводам и прогнозам отчета «Экономика Рунета», подготовленного Высшей школой экономики и Российской ассоциацией электронных коммуникаций, в прошлом году средний рост интернет-индустрии составил не менее 25 процентов к объему предыдущего года. Это значительно превышает средний рост экономики России в целом, а также большинства отдельных ее сегментов. Размер всей системы интернет-зависимых рынков составляет сейчас примерно 4,5 триллиона рублей (более 7 процентов всего ВВП страны).

Политика дальнейшего ужесточения регулирования Интернета как в сфере авторских прав, так и в области распространения информации в целом создает неблагоприятный фон для развития Интернета. Может быть, еще десять лет назад интернет-пользователи были молчаливыми потребителями, но сейчас – их никак не менее половины – это активные создатели и распространители информации в социальных сетях, Википедии, на своих собственных ресурсах. Люди приходят в Интернет не только читать, смотреть и слушать, но и писать и обсуждать то, что они думают, – это теперь привычная среда для общения.

В большинстве своем взбудоражившие думающую Россию законы в полной мере просто нереализуемы. Эксперты отрасли, независимые специалисты

много раз указывали их авторам на это обстоятельство. Но законодатели в каждом таком случае предпочитают закрывать на это глаза. От этого кажется, что политика игнорирования объективной реальности проводится законодателями либо по невежеству, либо в каком-то измененном состоянии сознания, либо совершенно осознанно. Реальная цель гротескных, искусственных ограничений, предусмотренных последними законодательными инициативами, не столько реализация прямо прописанных в законопроектах запретов, сколько прямое запугивание пользователей. Если закон невозможно реализовать, значит, он либо не продуман, либо принимается для недобросовестного его исполнения, а это, в свою очередь, создает условия для цензурного и политически ангажированного произвола. Каков же экономический эффект такой политики? Судите сами: последние несколько лет шел бурный рост числа доменов и сайтов в зонах Ru и РФ: их количество в зоне Ru увеличилось с трех миллионов в конце 2010 года до почти пяти миллионов в конце 2013-го. Однако примерно с начала 2013 года – именно тогда начал работать механизм блокировки сайтов, осуществляемый Роскомнадзором, – можно наблюдать постепенное снижение прироста числа доменов, а доля их продления, желание людей продолжать работать в российском сегменте Интернета сократилось до уровня начала 2012 года. По данным агентства OpenStat, уже сейчас более трети доменов зоны Ru располагается на зарубежных серверах, то есть Рунет в значительной своей части живет уже за границей.

Если давление на Интернет со стороны государства будет продолжаться, то несложно спрогнозировать начало сокращения российской доменной зоны, увеличение числа сайтов, которые физически будут хоститься, «прописаны» за пределами страны, это серьезно снизит потенциал отрасли и затормозит ее дальнейший рост. Но никому не удастся – как бы, может быть, этого ни хотелось, при том что мы не Китай и человеческий, культурный и цивилизационный, фактор надо учитывать – закрыть Интернет целиком. Демонстративное вывешивание объявления «Здесь всё нельзя» создает все условия для закручивания спирали молчания, формирует в обществе неадекватное ощущение всеобщего единомыслия, часто лицемерного осуждения любой другой точки зрения. Конечно, это может быть удобной тактикой для политиков, но не способно быть стратегией, потому что такая спираль заканчивается «штопором», из которого, как известно, есть лишь один выход.

Когда в законе написано, что регистрироваться должен каждый сайт, который доступен с территории России, получается, что Российская Федерация претендует на то, чтобы регулировать весь Интернет в мире. Технически это вряд ли может быть реализовано, но это дорога к тому, чтобы перейти от «черных» к «белым» спискам. «Черные» списки – сайты, на которые ходить нельзя и туда не пускают. Другое дело, можно туда добраться или нет. «Белые» списки – совсем другая ситуация, когда можно ходить только туда, куда разрешено. История с регистрацией сайтов, с регистрацией блогеров представляется желанием ввести «белую» фильтрацию. По «белым» спискам надзирателям куда проще жить, чем по «черным». Открываем Интернет только для специально зарегистрированных или хорошо регистраторам заплативших. Государство всячески пытается всех интернет-пользователей, в сущности, превратить в детей, сказать им: «Вот туда ходить можно, а туда вы все равно не пойдете, потому что ничего об этом не знаете, – мы там все закрыли».

«Социальная сеть», режиссер Дэвид Финчер

Иван Засурский. Хостинг ведь гораздо важнее для многих интернет-сайтов, потому что если вы размещаете вашу информацию на русских серверах, то в случае вашего преследования в России уничтожается весь ваш бизнес, в то время как, если вы размещены за границей, даже в случае, если ваш бизнес в России заблокирован, ваши страницы, случайно или преднамеренно – другой вопрос, все равно доступны всем остальным пользователям. Поэтому я думаю, что действительно эти законы убивают индустрию хостинга в России.

Что касается «свободы цензуры», то это метафорический термин. Я имею в виду, что те законы, которые сейчас принимаются, являются законами во многом рамочными, они не дают точных определений. Вот некий сайт имеет три тысячи посещений – кто его посетил? Как это измерили? Кто за это отвечает? Непонятно.

Астамур Тедеев. Я абсолютно согласен с Иваном Засурским, что когда очень хочется власти, то все доводы разума, в том числе юридические, ее не останавливают. В этом случае проблемы юридической процедуры принятия тех или иных актов и даже вопросы их правовой эффективности уходят на второй план. Необходимо остановить курс на самоуничтожение системы, осознать то обстоятельство, что принимаемые решения ведут к невидимому разрушению социального управления, в том числе через механизм десистематизации.

Законы не могут приниматься «по свистку» или в связи с информационным поводом, в режиме скорой помощи или по пожарной команде. Когда возникает такой повод, нужно почему-то обязательно «отстреляться» новым законом, хотя эту проблему можно было бы решить не принятием нового нормативного акта, а внесением изменений в какой-то уже существующий. Но для этого нужно было задуматься о том, как принимаемое решение ложится в общую систему национального законодательства.

Конституция странам, которые хотя бы делают вид, что они демократические, нужна в первую очередь для того, чтобы в этом странном документе закрепить свои идеалы, оглядываясь на которые и должно развиваться отраслевое законодательство. Если в какой-то момент оно начинает развиваться

в отрыве от этих идеалов, с нарушением тех принципов, которые заложены во всю систему функционирования государства, то какое-то время это происходит безболезненно, потом – весело, потому что у законодателя возникает ощущение, что можно принимать любые решения. Но в конечном счете все это заканчивается крахом сначала судебной системы, потому что суды не понимают, как все соединять вместе, потом правоприменительной, а затем и всей государственной системы. В связи с этим хочется повторить известный в мировой истории вопрос: «Это глупость или предательство?»

У всех государств разные конституции, написанные на разных языках, но они похожи в главном. Поэтому каждое государство действует так, как, в общем, и должно действовать. При этом важно учитывать, что киберпространство действительно новая для права среда. Традиционные юридические инструменты здесь не всегда работают, поэтому каждое государство действует очень просто: одной рукой держится за свою действующую конституцию, а другой ищет разумные, реализуемые и эффективные решения, исходя из тех конституционных идеалов, которые закреплены в Основном законе. Так поступают все.

К сожалению, мы сегодня идем своим путем – странным, ведущим к самоуничтожению важнейших элементов системы.

Конституцию надо просто исполнять. Либо, если мы строим другое государство – феодальное, предположим, больше не хотим строить, а хотим сразу рабовладельческое, – тогда мы должны поступать честно. Нельзя носить брюки от одного костюма, а пиджак – от другого, а снизу еще надевать юбку. Тогда мы должны честно менять Конституцию, свои идеалы. Установить, кто является рабом, когда стал, куда надо двигаться… – и тогда проблем никаких нет. Тогда не происходит внутреннего диссонанса, внутреннего разрыва – тогда нет нужды каждый раз ломать через колено нашу правовую систему.

Павел Чиков. Мы ведем мониторинг нарушений свободы Интернета в России последние четыре года. Цифры показывают гигантское увеличение различного рода давлений, преследований, фактов блокировок, цензуры, ограничений, нападений на блогеров. Рост таких действий происходит в геометрической прогрессии. Параллельно мы фиксируем и количество государственных инициатив в отношении Интернета. Они тоже возникли всего лишь несколько лет назад. До 2010 года, когда на Интернет официальные органы мало обращали внимание. С того времени мы насчитали 147 различных государственных инициатив по регулированию Интернета, и ни одна из них не касается утверждения каких-либо гарантий свободы слова, скажем, расширения правового статуса пользователей Интернета. Они все направлены исключительно на контроль, на преследования, ограничения.

В последние два года мы уже четко можем фиксировать, что направлением государственной политики в отношении Интернета были выбраны блокировки сайтов. Не административные или уголовные преследования – мы даже фиксируем их некоторое снижение, – а в основном блокировки, блокировки и блокировки. Видимо, это некий компромиссный вариант вмешательства государства в свободу слова. По сравнению с тюрьмой очевидно, что блокировки все-таки менее жесткий вариант. Но сейчас это направление регулирования Интернета подается под самыми разными соусами, например в качестве недопущения нарушений авторских прав.

Кому-то хотелось таким образом конвертировать конституционные права и свободы, о которых здесь говорилось, в отношении интернет-среды.

Переписать конституционные свободы применительно к отношениям в Интернете. Но, на мой взгляд, это неверный посыл, потому что базовые ценности остаются: свобода слова есть свобода слова. Отдельный закон, который регулировал бы интернет-пользователей, скорее вреден. Есть общие принципы, которые должны распространяться на все виды деятельности. Для того чтобы их заставить работать, ничего другого не придумано, кроме обращения в суды.

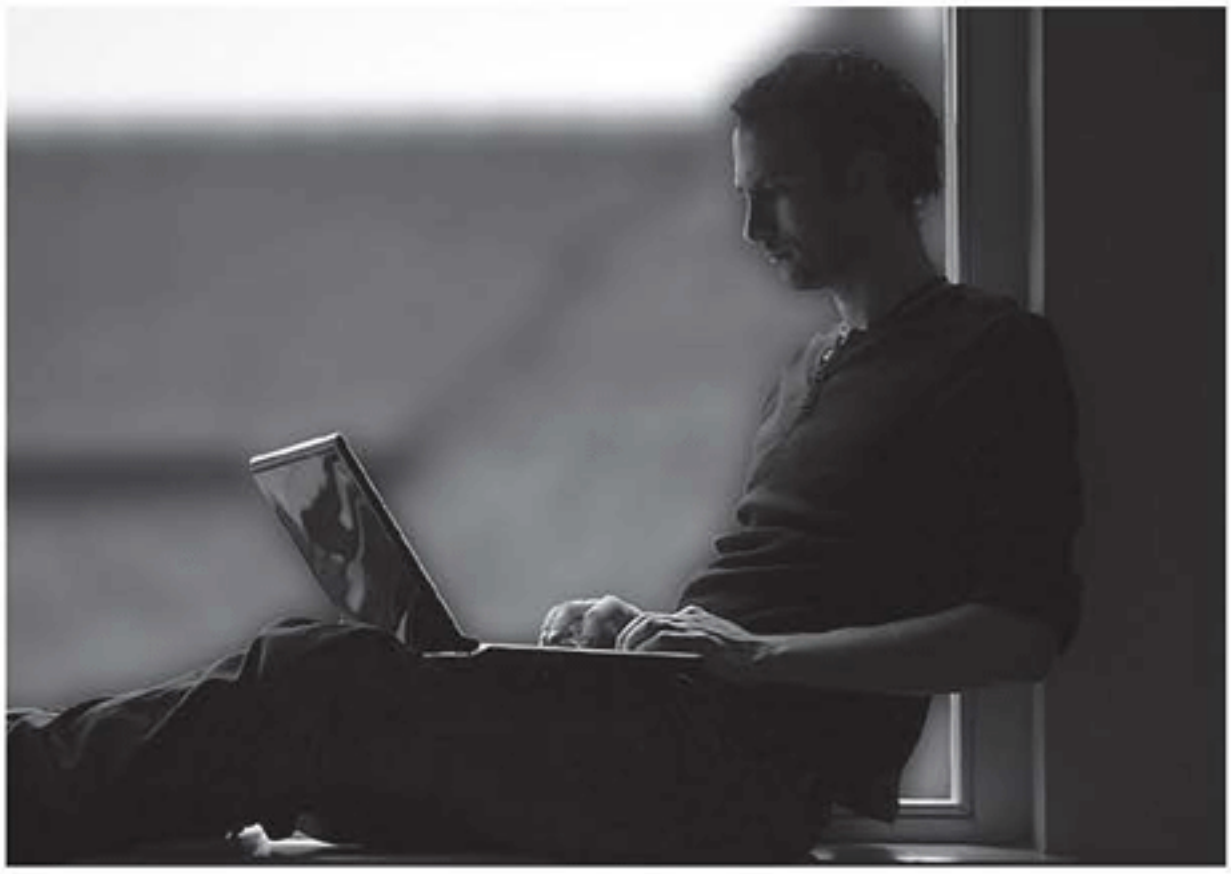
Здесь возникают другие трудности: во-первых, интернет-среда, к сожалению, не очень привержена к юридическим методам защиты пользователей, которые готовы судиться с блокировками, с различного рода давлением. Это на самом деле трудно. Тех, кто решительно пошел в суд, единицы, хотя заблокированных сайтов насчитывается уже десятки тысяч. Интернет-сообщество болеет эскапизмом, в сложных ситуациях оно переезжает на иностранные домены, регистрирует зеркала, пытается всячески уклоняться от любых форм давления и контроля. Но при этом избегает жесткого противостояния. Но нет никаких сомнений в том, что закон о «черных» списках, закон Лугового и другие подобные акты надо тащить в высшие суды, чтобы там им дали взвешенную оценку.

Я надеюсь, что мы с Владимиром Харитоновым в самое ближайшее время пойдем в Конституционный суд. Хотя нет сведений ни об одном случае, когда суды признали бы незаконной блокировку, осуществленную Роскомнадзором. И да, люди мало обращаются в суды, потому что знают, что еще нигде ни разу запрет не признали незаконным.

Роскомнадзор сейчас все чаще становится исполнителем, но еще и всячески старается продемонстрировать, что он всего лишь исполнитель: сам не оценивает контент – к нему Генпрокуратура пришла с требованием – они и заблокировали Грани.ру, gasparov.ru, ej.ru, блог Навального и так далее. Но прокуратура, как всем известно, не живет в Интернете. Когда вы к ним придете, вам там скажут: «У нас и Интернета нет, есть один компьютер, подключенный к Интернету на третьем этаже в дальней комнате, туда мы иногда с особого разрешения ходим» – это действительно так. И реально определяют государственную политику в отношении интернет-пользователей: с ними нет никакого общения, нет контактов, никаких переговорных площадок. Со стороны властей нет инициативы реагирования на готовность интернет-сообщества вести какие-то обсуждения этой важнейшей проблемы развития нашей страны.

Я считаю, что одним из очевидных способов расшевелить эту ситуацию является готовность массово идти в суды: должны быть десятки судебных процессов по стране, которые касаются вопросов, связанных с Интернетом. Да, не было положительных исходов, потому что происходило мало судебных процессов и в основном они были в столице. Добиться правосудия в Москве гораздо сложнее, чем в регионах. Но даже одна-две-три победы уже создают ситуацию неоднозначной судебной практики и, главное, дают повод для того, чтобы выходить в высшие суды с целью ее определения. То есть должно быть судов больше.

Во-вторых, к сожалению, без проигрыша в районах и в городах – то есть на низовом уровне – невозможно выйти в суды высших инстанций, обратиться в Конституционный суд. Сейчас формируется пакет дел, связанных с блокировками сайтов, в Европейском суде по правам человека. Три дела уже там есть, и их точно будет больше. Поэтому в среднесрочной перспективе ближайших двух-трех лет определенно появится положительная картинка.



«Одиночество в Сети», режиссер Витольд Адамек

Александр Рыклин. Здесь в нескольких выступлениях прозвучала совершенно правильная мысль о том, что нынешнее законодательство, регулирующее интернет-сферу, вполне драконовское. Но проблемы заключаются еще и в том, что государство не выполняет и те законы, которые само принимает. Что касается последнего закона Яровой и Лугового, по которому, собственно, заблокирован наш сайт, то там прямо говорится, что Роскомнадзор обязан по предписанию Генпрокуратуры заблокировать тот контент, который она сочтет возможным. А генпрокурор и кто-то из его замов Роскомнадзору ничего объяснять не должны. Они просто выдают предписание, а Роскомнадзор выполняет техническую функцию – транслирует это мнение провайдерам. Но в законе говорится, что кто-то из этих госструктур должен объяснить блокируемым, за что они наказаны. Мы так и не получили никакого ответа – ни внятного, ни невнятного – на простой вопрос: «А у вас какие к нам претензии?» По закону мы же должны что-то исправить, изменить контент, который вам кажется не соответствующим российскому законодательству. Пожалуйста. Но нам никто этот ответ до сих пор не дал.

А что касается судов – да, мы, конечно, пойдем туда, нам свойственно иногда совершать бессмысленные поступки. Но я не верю в то, что это может каким-то образом повлиять на что-либо. Есть свобода слова, но есть еще и коммерческая составляющая. Я теперь должен сидеть с нашими рекламодателями и объяснять им, что наш трафик стал сложнее, чем он был раньше. Понятно, что у подобного рода рекламодателей существуют серьезные политические риски, теперь еще им нужно объяснять сложные технические детали устройства Интернета. Некого даже спросить: «Почему вы рушите мой бизнес?» При этом посещаемость сайта под доменным именем ej.ru упала, а посещаемость контента, который производит «Ежедневный журнал», возросла.

Илья Шаблинский. Проблема, как она представлена здесь экспертами, носит не технологический и не правовой характер, а, по сути дела, политический. Уже действующий закон о внесудебных блокировках отдельных интернет-ресурсов и законопроект об их тотальной регистрации – это инструменты, а цели тут, конечно же, политические. Мы понимаем: это ограничение распространения

некоторых суждений, недопущение в публичную дискуссию определенных политических взглядов – критики действий российских спецслужб. Это то, чего действительно нельзя касаться, – доходов и личной жизни президента, политических аспектов операции в Крыму, действий в отношении Украины в целом. Но поскольку правоприменительная практика отклоняется от точного соблюдения норм закона, то экстремистским может быть признана любая критика президента, а также любое толкование внутренней или внешней политики. В действующем законе о внесудебной блокировке сказано, что основаниями служат призывы к несогласованным массовым акциям и к действиям экстремистского содержания.

У нас есть закон, где расшифровано, что такое экстремизм, но там нет критики политического курса. Lenta.ru наказана за интервью с одним из лидеров организации «Правый сектор». Тут тоже был применен внеправовой метод – популярный сайт не был заблокирован, а «лишь» изгнан главный редактор. И информационная политика Lenta.ru изменилась.

В общем, от права ничего не осталось. Я поддерживаю Павла Чикова в том, что в суды все-таки нужно идти, потому что знаю больше чем о десяти случаях, когда они отказывали прокуратуре в применении закона об НКО. Как они поведут себя в случае жалоб заблокированных интернет-ресурсов, многие из которых не являются юридическими лицами, не знаю. Правовой аспект тут, к сожалению, играет даже не второстепенную, а третьестепенную, десятистепенную роль.

Перед нами эволюция политического режима: я стал членом нашего совета в условиях одного официального мировоззрения, а сейчас оно уже другое. Люди из властвующего круга против распространения определенных политических взглядов, против критики некоторых тем в телеэфире и в интернет-пространстве. Они ссылаются на благоприятный, с их точки зрения, опыт Китая, где провайдеров держат под контролем, но при этом экономическое развитие осуществляется.

Подходит ли это для России? Каждый дает себе сам ответ на этот вопрос. Но при этом стоит учесть некоторые важные вещи: в технологическом плане китайские провайдеры, китайские интернет-бизнесмены далеко не в авангарде мировых достижений в этой сфере: они используют, адаптируют американские, японские, тайваньские разработки. Китай продвигает гигантский сектор легкой промышленности, но интеллектуальные технологии ему почти ничего не приносят.

Что будет с Российской Федерацией, если мы воспримем стратегию запретов как образец? А именно его сегодня нам настоятельно предлагают.

Мы все, конечно, понимаем, что целью начавшейся войны с Интернетом является политическая корысть, консервация, определенный статус-кво, а также убеждения немалых групп нашей общественности. Развитие каталога прав человека – это во всех своих смыслах и функциях самоцель. Когда у человека расширяются права и возможности, а ограничений и запретов, налагаемых государством, становится меньше. И всестороннее развитие личности – тоже великая самоцель. ✦

Сергей Эрлих

ЧИСЛО ЗВЕРЯ

Этничность как человеческая форма животного состояния

Господи, цветы у Тебя получились лучше, чем человек.
Галя, 4-й класс

Похищение Европы

Разгром нацистской Германии надолго снял этническую тему с европейской повестки дня. Несколько послевоенных десятилетий она оставалась уделом маргиналов.

Идеи этнократии были реанимированы при развале «лагеря социализма». На территории СССР с их помощью были развязаны локальные вооруженные конфликты. В Югославии случилась полномасштабная война, умиротворенная натовскими бомбардировками Сербии.

В конце 80-х – начале 90-х можно было думать, что этническое обострение – побочный результат крушения неэффективной коммунистической модели. Тогда в ходу были рассуждения, что, дескать, будь в СССР европейский уровень жизни, никаких межнациональных конфликтов не было бы. Вот сейчас перейдем к рынку и демократии и заживем единым человечьим общежитием.

Жизнь опровергла вульгарно экономические рассуждения перестроечных антимарксистов. Благополучные европейцы также попали под дурное этнократическое влияние восточноевропейских «лимитрофов».

Первый шок случился в 1999-м, когда на парламентских выборах в Австрии второе место заняла основанная в 1955 году бывшими нацистами Партия свободы, возглавляемая «потомственным нацистом» Йоргом Хайдером. В 2002-м лидер ксенофобского Национального фронта Франции Жан-Мари Ле Пен вышел во второй тур президентских выборов. В нынешнем составе Европейского парламента самая многочисленная фракция (270 голосов из 754, или 35,8 процента) принадлежит Европейской народной партии, ориентированной на этнические ценности.

Этническое перевозбуждение западных европейцев выливается в сепаратистские движения. Одним из результатов сепаратизма стал – консультативный пока – референдум об отделении Венеции, обитатели которой вспомнили, что

Сцена битвы на стеле Римуша. 2300–2250 до н.э. Гирсу (ныне Телло, Ирак)

у них была своя средневековая республика, от Италии (16–21 марта 2014 года). А вот жители Шотландии и Каталонии в ближайшее время (соответственно 18 сентября и 9 ноября 2014 года) будут уже не консультировать центральную власть, а изъявлять суверенную волю о независимости от Соединенного и Испанского королевств. Причем каталонский парламент объявил референдум в одностороннем порядке, не считаясь с мнением «центра».

Утверждения, что «их» сторонники этнократии, в отличие от «наших», цивилизованны и не допустят насилия, порождены религиозной верой в западное «Беловодье» людей с душой и талантом, задавленных духовной атмосферой родины. Они не учитывают уроки европейской истории, согласно которым при благоприятной для этнократов внутренней и международной конъюнктуре рассуждения о «понаехавших тут» не раз переходили в действия, не имеющие ничего общего с представлениями о цивилизованном поведении.

Россия долго оставалась в стороне от этнократических тенденций. Но с недавних пор и она присоединилась к братству народов, озабоченных идеями крови и почвы. В ходе геополитической схватки за Украину во внешнеполитической риторике «интернациональный долг» впервые с 1917 года сменился долгом этническим. Очевидно, что лозунги защиты всего полиэтничного населения братской Украины от бесчинств радикальных националистов гораздо эффективнее обеспечили бы выполнение внешнеполитической задачи. Появление «этнических» призывов нельзя объяснить нетворческой реактивностью кремлевских пропагандистов, дающих симметричный ответ победителям Майдана. Мы наблюдаем, как внешнеполитическими средствами решаются внутрироссийские задачи укрепления «морально-политического единства». Всенародное одобрение спецоперации по защите русских «соотечественников», удостоверенное подписями худруков высокохудожественных театров, свидетельствует, что цель единения власти и народа достигнута.

«Взятие Дапура». Храм фараона Рамсеса II (1279–1213 до н.э.). Фивы, Египет

Подключаясь к европейскому тренду, российское правительство перестает быть единственным европейцем в стране. Европа также перестает быть тем, чем она являлась для образованного российского сословия со времен даже не Пушкина, а его прадеда-арапа. Похищение Европы, которую мы потеряли, осуществляется соединенными усилиями западных и восточных европейцев.

Мечта о безграничной Европе от Лиссабона до Владивостока в очередной раз рушится на наших глазах. Нынешняя разруха в головах крошит мир по этническому принципу. Опыт двух мировых войн показывает, чем чревато стремление привести этнические границы в соответствие с государственными, а также расширить жизненное пространство своего этноса.

Желаем ли мы повторения того, чему мать-история учила нас в прошлом веке? Вопрос риторический. Надо постараться преодолеть нынешний опасный тренд. Этнические ценности должны быть поставлены на приличествующее им место милой биографической подробности. Основная европейская ценность – права человека – должна стать истинным критерием практики на востоке и западе Европы.

Зооботаника

Задача изменить стремительно этнократизирующийся мир не может быть решена без попытки его объяснить в животрепещущем аспекте этнического духа времени.

Не будем спорить, от кого произошел человек. Но даже сторонники божественного происхождения вряд ли станут отрицать, что животное начало сильно сказывается в нашем поведении. Работы Конрада Лоренца о сходстве поведенческих моделей людей и зверей представили убедительные аргументы в пользу этой точки зрения. Член нацистской партии с 1938 года, Лоренц имел возможность приобрести богатый эмпирический материал для своих теоретических выводов.

Зигмунд Фрейд утверждал, что выход из животного состояния в человеческое произошел благодаря трем запретам: на кровосмешение, на

каннибализм, на человекоубийство. Нарушители первых двух вызывают столь сильное омерзение, что можно считать эти табу рубежами обороны человечности. А вот подавляющее число случаев человекоубийства до сих пор не осуждается групповой моралью.

Это утверждение утратит свою парадоксальность, если мы вспомним, что истребление людей происходит прежде всего во время войн, когда убивающие «чужих» рассматриваются «своими» в качестве героев. Войны – это противоборства больших групп: государств или в случае гражданских войн сил, борющихся за государственную власть. Количество признаков, по которым человекоубийцы сплачиваются в большие группы, ограниченно. Известны случаи, когда участники войн объединялись на основаниях религии и классов. Но большинство межгосударственных войн и значительная часть гражданских велись по этническому (субэтническому) принципу.

Таким образом, этническое самосознание является основной сферой, где не очень человеческое искушается очень животным.

Данный тезис не означает, что осознание своей этнической принадлежности и верность ее культурным проявлениям неизбежно ведут к человекоубийству. Мы знаем множество примеров мирного сосуществования народов, живущих «чересполосно». Кроме того, не только этническая одержимость, но также религиозная и классовая становятся причиной войн и других видов насилия. То есть дело не в этничности, а в одержимости. Но данное уточнение не снимает вопроса, почему коллективное расчеловечивание и массовое человекоубийство происходят прежде всего под этническими лозунгами.

Этничность выступает древнейшим, то есть наиболее близким к звериным повадкам, видом человеческой солидарности. По причине «природности» ее миф строится по аналогии с методами выведения «чистокровных» домашних животных. Этимология сменяющихся со временем этнических форм: род, племя, народность, нация (*лат.* natio, от natus – «рожденный») – свидетельствует, что представители одного этноса считают «своих» кровными родственниками, имеющими общего тотемного предка. Поэтому гражданские войны, в отличие от межгосударственных, именуются братоубийством. Изначальное зоологическое понимание кровной общности с переходом к земледелию дополняется ботанической метафорой общей почвы – родины, отечества, на которой «коренной» этнос произрастает спокон веков.

В связи со страхом и трепетом, порождаемыми причащением к «зооботанической» святыне этничности, мы понимаем, что при всех разглагольствованиях о «духовных скрепах» язык и культура остаются «вторичными половыми признаками» этноса. О справедливости такого утверждения могут, например, свидетельствовать общеизвестные случаи, когда сторонники кровно-почвенного подхода отказывают выдающимся прозаикам и поэтам, писавшим на русском языке, в звании русского писателя по причине их инородного происхождения.

Обязательные компоненты мифологемы этноса – «почва» и «кровь» – соотносятся с низшими слоями ментальной триады древних греков (растительный, животный, разумный уровни), сформулированной в трудах Платона и Аристотеля. Миф этничности локализован в тех безличных пластах психики, которые Фрейд именовал «оно» (id), а Юнг – коллективным

бессознательным. Отсутствие в структуре этнического сознания индивидуализирующего «разума» свидетельствует, что известное сравнение со стадным чувством адекватно описывает природу этнического национализма.

Готтентотская мораль

Этничность, сознаваемая как общность людей, связанных кровью и почвой, формирует пресловутую готтентотскую мораль: «Когда забирают у нас – это плохо. Когда забираем мы – это хорошо». Нравственный принцип, оказавшийся у наивного готтентота на языке, занимает центральное место в умах тех, кто одержим ценностями этничности. Согласно этнической этике вполне оправданными выступают так называемые двойные стандарты поведения. То, что считается недопустимым в отношении «своих»: обман, притеснение, грабеж, насилие, убийство, – может применяться к «чужим», ради блага «своего» этноса.

Даже в тех случаях, когда деяния против чужаков нарушают национальный уголовный кодекс, этническая мораль зачастую оправдывает их интересами нации. В 2004 году лейтенант азербайджанской армии Рамиль Сафаров, пребывая в Будапеште на курсах программы «Партнерство во имя мира», зарубил топором лейтенанта армянской армии Гургена Маргаряна. В Венгрии азербайджанца приговорили к пожизненному заключению. В 2012-м правительство Азербайджана изъявило желание закупить венгерские государственные облигации на сумму 3 миллиарда евро. В качестве жеста доброй воли венгры отправили Сафарова для отбытия пожизненного заключения в Азербайджан. Убийцу встречали на родине как национального героя. Он был выпущен из-под стражи прямо в бакинском аэропорту, помилован президентом страны, пожалован званием майора и одарен квартирой. Все эти мероприятия торжественно освещались в СМИ. С точки зрения «своих», лейтенант Сафаров совершил не преступление, а подвиг – отомстил «чужим» за национальное унижение оккупации «исконно азербайджанского» Карабаха[1].

Моральное оправдание уголовных преступлений «своих» в отношении «чужих» не исключение, а скорее правило этнического сознания. «Они» всегда злоумышляют и совершают злодеяния первыми. Нападая на них сегодня, «мы» только восстанавливаем историческую справедливость, нарушенную ими в палеолите, или же предупреждаем их неминуемую будущую агрессию. «Их» вина перед «нами» всегда больше «нашей» перед «ними». Двойные этнические стандарты формируют убеждение, что представители других этносов являются либо людьми не как мы, либо не совсем людьми, либо нелюдями, животными.

Амнезия Мнемозины

Готтентотская мораль проявляется и в избирательности исторической памяти. Все народы помнят все нанесенные им с незапамятных времен этнические обиды, но на удивление быстро забывают собственные прегрешения. Специфической амнезии Мнемозины посвящены два замечательных фильма – израильский «Вальс с Баширом» (2008, режиссер Ари Фольман) и польский «Колоски» (2012, режиссер Владислав Пасиковский).

Фильм Фольмана любопытен тем, что это, можно сказать, документальная мультипликация. Герой, отождествляемый с автором, участником Ливанской кампании 1982 года, мучится обрывочными воспоминаниями

1 См.: Бурт ин Шура. Топором и пером. Почему, чтобы стать совестью нации, надо стать врагом народа. – «Русский репортер», 2013, № 45. http://rusrep.ru/article/2013/11/10/ayiisli/

Роспись амфоры. V век до н.э. Греция

о каких-то вспышках света над ночным Бейрутом. Но не может вспомнить ничего конкретного. Чтобы избавиться от кошмаров, он начинает встречаться с сослуживцами и выспрашивать их, что же все-таки происходило при выполнении национального долга? Товарищи или тоже ничего не помнят, или не хотят вспоминать. В процессе этих тягостных разговоров к герою благодаря ассоциативным зацепкам приходит, если можно так выразиться в данном случае, озарение. Он извлекает тщательно спрятанное в подвалах подсознания воспоминание о том, что же произошло в ночь с 16 на 17 сентября 1982-го. Союзники израильтян – христианские фалангисты – устроили резню в лагере палестинских беженцев Сабра и Шатила. Резня происходила на виду у израильских войск, оцепивших лагерь и осуществлявших освещение местности. В процессе расследования этого дела израильским парламентом военные дали показания, что не подозревали о кровавых планах фалангистов. Думали, что состоится рутинная проверка документов.

В картине Пасиковского два брата обращаются к истории евреев, проживавших в польском селе до войны. В результате они узнают из архивных документов, что дом, полученный ими в наследство от покойных родителей, который они считали принадлежащим многим поколениям своего рода, на самом деле принадлежал евреям. Старожилы утверждают, что ничего не помнят об обстоятельствах смены собственника. По-фрейдовски реконструируя их оговорки, братья устанавливают, что еврен были убиты не гитлеровцами, как считалось, а с разрешения оккупантов собственными односельчанами. И их отец был одним из организаторов локального холокоста. Сельчане встревожены этим историческим открытием. Ничего личного. Просто в Польше действует закон о реституции. И родственники убитых евреев могут потребовать возвращения недвижимости. Нынешние владельцы исповедуют принцип: «Нет человека – нет проблемы». Они символически распинают одного из братьев на воротах дома, предпочитая оставаться без него и без истины.

Появление этих фильмов вызвало на родине авторов однозначную реакцию. Их обвиняли в выполнении заказа врагов, соответственно Израиля

Битва. Триумфальная арка Константина. III век н.э. Рим

и Польши. Им поступали угрозы. Рецензенты утверждали, что предложенные художественные интерпретации не соответствуют исторической действительности.

Евреи и поляки относятся к числу народов, приписывающих себе статус невинной жертвы. Они настойчиво требуют покаяния от других, пребывая в уверенности, что им, в свою очередь, не в чем каяться.

Не каждому достает мужества «идти против своих». Создатели «Вальса с Баширом» и «Колосков» пошли против виктимных представлений большинства соплеменников. Фольман и Пасиковский, следуя путем древнееврейских пророков, предлагают начинать решение проблемы этнической нетерпимости в первую очередь с себя.

Персональная ответственность – это всегда трудное движение от природы к культуре, от стадной этничности ко всегда одинокому человеческому состоянию. Но именно этот тяжкий духовный труд и делает говорящую обезьяну человеком.

Сильный жрет слабого

Преобладание этнического подхода приводит к тому, что отношения в мировом сообществе наций-государств во многом повторяют те, что складываются в мире животных. Принцип «сильный жрет слабого» до сих пор лежит в основе международных отношений. Гуманизация внешней политики (все-таки уже почти семьдесят лет человечество обходится без мировых войн) вызвана не столько моральным прогрессом, сколько развитием технологий уничтожения. Изобретение ядерного оружия сделало бессмысленным вооруженное выяснение отношений между крупными хищниками. Но с мелкими безъядерными зверьками большие политические животные не церемонятся. Уже в ядерную эру США, СССР и его преемница РФ не раз осуществляли вооруженные вторжения.

На этом человекоубийственном фоне повсеместные торговые войны, ограничения на въезд для граждан недружественных стран и т.п. воспринимаются едва ли не как проявление цивилизованности.

Игра на этнических чувствах позволяет верхам решать не только мобилизационные задачи внешнеполитического противостояния. Эксплуатация этничности является инструментом манипуляции низами в сфере внутренней политики. С помощью «национальной гордости» правящие классы не раз переключали вертикальное социальное недовольство в безопасное для них горизонтальное этническое направление.

Не помнящие родства

Основанное на этнической морали право сильного доминирует на протяжении всей мировой истории. Но если бы звериные принципы были единственным регулятором общественной жизни, человечество никогда бы не вступило в информационную цивилизацию. Мы, как и наши далекие предки, жили бы враждующими стаями в пещерах и питались сырой человечиной. Развитие технологий немыслимо без международного общения. Даже самые могучие и многочисленные народы нуждаются в постоянных творческих заимствованиях. Попытки автаркии всегда сопровождались отставанием от стран, склонных к обмену людьми и идеями.

Благоприятные условия обмена создавались благодаря преодолению животного страха перед чужаком. Во-первых, за счет медленного расширения понятия «свой», надстраивания над старыми этническими формами новых, более обширных. Во-вторых, путем постепенного «очеловечивания» представлений о чужаке. Благодаря формированию различных видов внеэтнической морали (религиозной, государственной, корпоративной, классовой и т.д.) стало возможным существование полиэтничных государств. Точнее, сама возможность феномена государства во многом связана со смягчением звериного этнического сознания. Моноэтничное государство во все времена представляло исключение из правил.

Государствообразующими стали прежде всего те народы, которые сумели умерить этнический ригоризм. Отказ от непримиримого отношения к чужим позволил расширять ряды в первую очередь путем включения в свой правящий слой верхушки покоренных племен. Низы чужаков, лишившихся собственной элиты, со временем также становились своими.

У крупных наций, возникших в результате интеграции многих и зачастую этнически далеких народностей, родственные и свойственнические отношения значительно слабее, чем у народов небольших и тем более крошечных. С бытовой точки зрения можно позавидовать, скажем, сплоченности евреев или армян, не говоря уже о народах-аулах Дагестана. Их взаимовыручка, несомненно, помогает им выживать в зачастую не самом благожелательном окружении. Но если бы большие народы вроде русских были столь же повсеместно завязаны на родстве и кумовстве, то они никогда бы не создали свои империи, подобные бескрайней российской. Способность интегрировать в понятие «свои» разнородные составляющие связана с необходимостью ослабить природные кровные узы – за счет увеличения роли пресловутых «духовных скреп». Зависть иванов, не помнящих родства, к абрамам и рамзанам, кровным родством живущим, – это неизбежная плата за создание крупнейшей державы в мировой истории. Это цена важного шага в направлении от молекулярной оптики родни к космическому мировоззрению рода человеческого. Полиэтничные образования прошлого, именуемые империями, – это противоречивый, непоследовательный,

но неизбежный этап становления проектируемой энтузиастами всечеловеческой империи духа.

Два начала – персонально-человеческое и этническая «групповуха» – противоборствуют в душе каждого из нас. При ответе на сакраментальный вопрос: «Сколько человека в человеке?» – мера вовлеченности в свою этничность свидетельствует о «числе зверя» – доле животного начала в структуре личности.

Неверно приравнивать персональную по своей природе человечность к эгоистическому индивидуализму, так же как стайную этничность к альтруистическим соборным ценностям. Известно, как этнические верхушки под лозунгами защиты народных интересов обустраивают свое индивидуальное благополучие. Сторонникам человечности соборность отнюдь не чужда. Но мыслят они ее поверх этнических барьеров, включая в понятие «свои» все население нашей планеты.

Этническая нация или нация гражданская?

Право силы пока доминирует на межгосударственном уровне. Но во внутренней жизни некоторых государств еще на заре индустриальной эпохи была осуществлена смена кровно-почвенных вех этничности. На основе двух начал нашей души в конце XVIII века были сформулированы два противоположных принципа нации: «французский», основанный на правах человека, и «немецкий», взывающий к мистическому «народному духу». Французская модель гражданской нации в самой полной мере воплотилась, как это ни парадоксально, во внутренней политике «мирового жандарма» наших дней – США. Модель немецкой этнической нации в наиболее чистом виде была реализована у себя на родине и почти во всех странах Восточной Европы во второй четверти прошлого века.

История показывает, к каким последствиям приводит последовательная реализация идей этнической и гражданской наций.

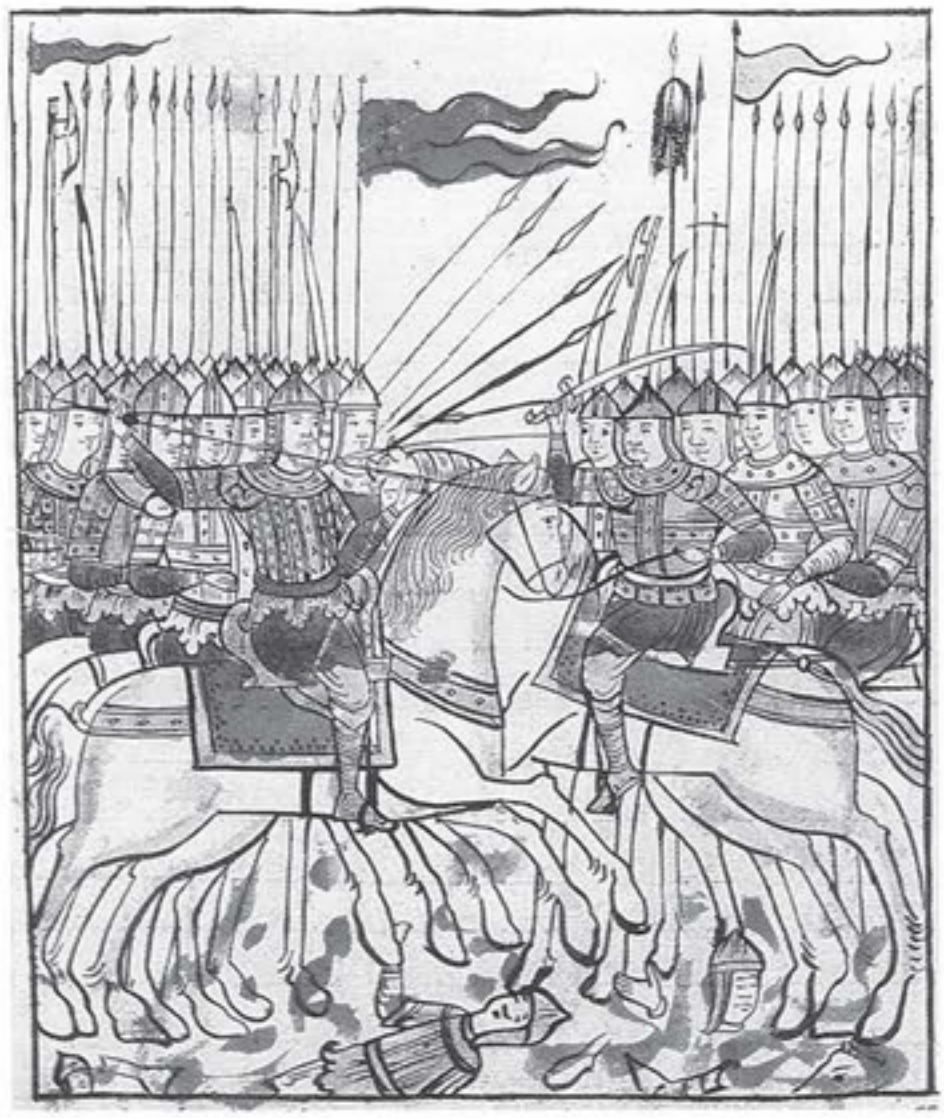
Этнократические режимы, установившиеся во многих европейских странах после первой мировой войны, принесли неисчислимые несчастья не только этническим меньшинствам, но и в огромной мере своим народам, ради счастья которых вроде бы действовали лидеры радикального национализма. Потери, понесенные тогда, во многих отношениях не удалось восполнить до сих пор. При всей экономической мощи вполне гражданская современная германская нация так и не смогла вернуть себе передовые позиции в мировой культуре, которые она занимала до прихода к власти гитлеровских этнократов.

В противоположном направлении развивались межэтнические отношения в США. Здесь на основе гражданской нации удалось преодолеть тяжелейшее наследие геноцида индейцев, рабства и сегрегации негров. Наличие социальных лифтов для талантливых чужаков является залогом динамичного развития американского общества, в том числе и в таких определяющих сферах информационной цивилизации, как наука, литература, промышленные виды искусства вроде бродвейских мюзиклов и голливудских фильмов.

Неустанно проводя глобальный конкурс «Алло, мы ищем таланты!», американская гражданская нация усиливает свои мощь и благосостояние. Благодаря последовательному неэтническому подходу Америка по числу

нобелевских лауреатов за всю историю премии в 2,5 раза превосходит следующую за ней Великобританию и в 10 раз – Россию. Когда с нескрываемой завистью утверждают, что богатые «пиндосы» покупают мозги, хочется спросить: а что, кроме ксенофобии, мешает делать это другим небедным странам? Например, стране, которая поставила абсолютный олимпийский рекорд по затратам на проведение Олимпийских игр в Сочи.

«Проксения» американцев распространяется даже на такую плотно закрытую во всех странах от чужаков сферу, как политика. Достаточно назвать имена иммигрантов в первом поколении: Бжезинского, Киссинджера, Олбрайт. Символом возможностей карьерного роста для «пришельцев» является избрание президентом США сына чернокожего кенийца, внука знахаря – Барака Хусейна Обамы. Подобная нравственная победа оказалась по силам только еще одной гражданской нации – французской, избравшей себе в президенты «подъевреенного» венгра Саркози.



«Битва на Куликовом поле». Из рукописи «Сказание о Мамаевом побоище». XVII век

В Америке есть межэтнические конфликты интересов. Есть и засилье так называемых WASP – белых англосаксонских протестантов. Но по сравнению с другими странами этничность здесь в меньшей мере влияет на возможности карьерного роста, что обеспечивает большие возможности развития американского общества. Межэтнические проблемы мирового лидера порождены не принципом гражданской нации, а тем, что этнический национализм и здесь обнаруживает свое присутствие.

Следует отметить, что и почивший в бозе СССР в ряде отношений также был гражданской нацией. Посещая по издательским делам институты Академии наук, вузы, музеи, я постоянно общаюсь с кореннными москвичами – башкирами, казахами, армянами и другими представителями бывших советских народов. Можно предположить, что такое широкое представительство различных этносов в образованном и правящем классах было одним из факторов динамичного развития СССР в первую половину его существования. Смею считать, что на гибель Советского Союза в немалой степени повлияла заложенная при его основании бомба замедленного этнического действия. Сконструированные благодаря «ленинской национальной политике» этнические «социалистические нации» стали теми швами, по которым разошлась плоть супердержавы. Обстоятельства развала СССР показывают, что скорость впадения в звериную архаику обществ, одержимых этничностью, во много раз опережает долголетние усилия очеловечивающей модернизации.

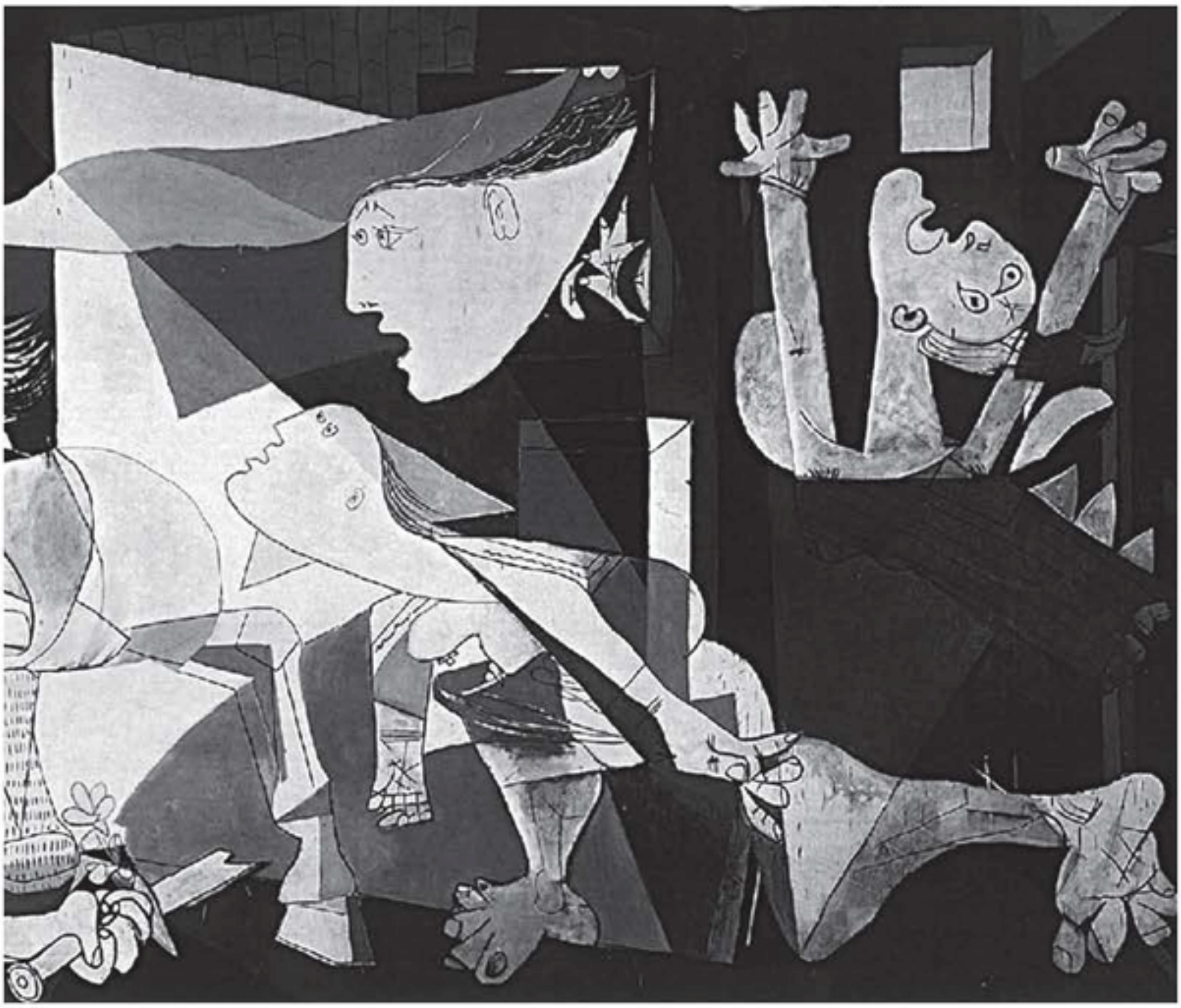
Пабло Пикассо
«Герника».
1937

Мыслящий тростник и народ-звереносец

В последнее время все большее число образованных русских не стесняются ксенофобских заявлений. Этнический поворот представляет измену вековым ценностям русского народа. В силу своей имперской природы русские всегда были удивительно малоэтничны. Об этом свидетельствует легкость, с какой в российскую элиту массово включались представители как западных, так и восточных народов. В значительной мере благодаря такой открытости русские и сумели создать не только самую обширную империю в истории человечества, но и культуру мирового значения, ставшую интегральным выражением проблематики разрозненных европейских наций.

Примечательно, что спровоцированное верхами «обострение дружбы народов выше обычного» (М.Делягин), которое в державе Романовых пришлось на конец XIX – начало XX века, стало одной из важнейших причин ее гибели. Национальная карта была разыграна и при крушении СССР. Подыгрывая в последнее время ксенофобии низов, российская власть создает предпосылки повторения кровавых трагедий большевистской революции и реактивной перестройки в виде не менее кровавого фарса.

Немалая доля ответственности за такой тренд лежит на образованном классе. Не важно, какими соображениями руководствуются «креаклы» – искренним страхом перед нашествием варваров или циничным стремлением подзаработать на спросе на ксенофобию. Важно, что и те и другие отступают

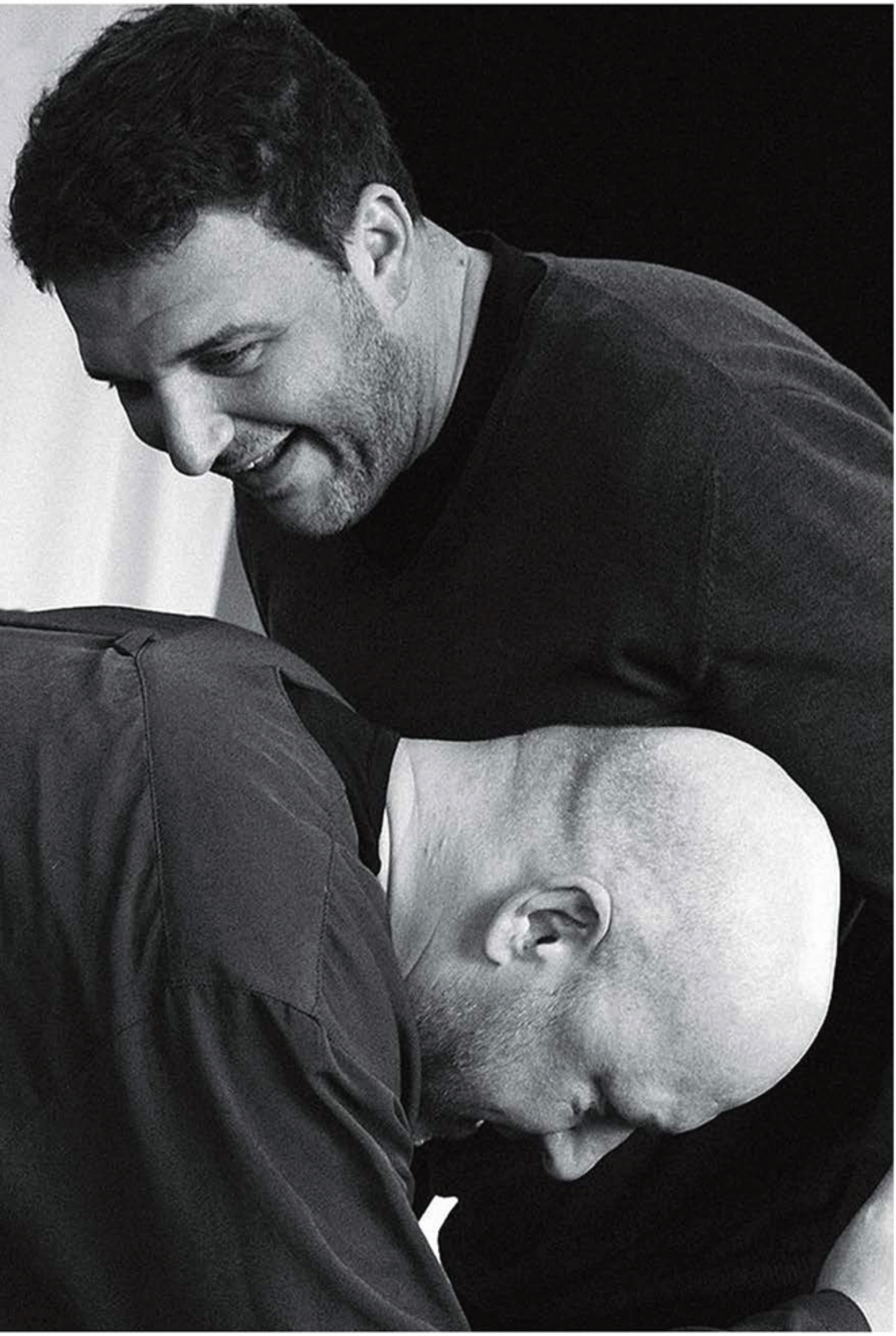


от ценностей проекта Просвещения, который предусматривает вытягивание народа-звереносца из его природного состояния.

Напрасно надеяться, что вечный зов крови, оросившей Европу во время второй мировой, не может раздасться в наши дни. Дневники и письма современников свидетельствуют, что даже в середине 30-х годов мало кто представлял, какие испытания предстоят человечеству всего пару лет спустя. Сегодня мы наблюдаем страшные сближения с началом той чудовищной эпохи.

Поэтому трудно считать рациональной позицию брезгливого помалкивания многих интеллигентов-интеллектуалов. Понятно, что страшно идти против своих. Но будет еще страшнее, когда «число зверя» повсеместно овладеет массами.

Не стоит оправдывать свое бездействие тем, что народную стихию невозможно остановить. Ее нельзя утихомирить только в том случае, когда идейные провокации со стороны горстки патологических типов и платных работников ксенофобского труда не встречают противодействия большей части мыслящего тростника – тех, кто гуманитарной профессией призван пробуждать те самые чувства добрые в том самом народе. Процесс, увы, пошел. Но он – пока – обратим. ✦



КОММЕНТАРИИ

Опыты и максимы

Владимир Мирзоев

ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ АРХАИКИ

Двадцать лет назад я предложил пьесу «Возвращение домой» и роль мясника Макса Михаилу Александровичу Ульянову, актеру харизматичному, никогда не терявшему вкус к игре. Он по-детски обрадовался названию: вот это как раз то, что сейчас нужно, – вернуться к истокам, к своим корням. Потом, заглянув в пьесу Гарольда Пинтера, М.А. наотрез отказался от постановки (на сцене Театра имени Евгения Вахтангова). Страстного поклонника Шукшина оттолкнули и брутальная лексика, и сюжет, и тревожно-абсурдные смыслы этой вещи. Но, скорее всего, она показалась Ульянову бессмыслицей. Не могу сказать, что я удивился: советский человек, хотя и жил в антиутопии, но в искусстве предпочитал реализм. Дело тут не только в направляющей руке партии. Когда жизнь превращается в бред, в страшную сказку, когда нацию накрывает веселящий газ мифологии, человек рефлекторно ищет опору в натурализме. Припасть к родным березкам, чтобы окончательно не сойти с ума, – это понятно.

Я вернулся в Москву в 93-м после долгого путешествия за океан. Оказалось, за четыре года память много чего отредактировала. Стоял на Пушкинской площади и чуть не плакал от умиления: Господи, как же мы похожи друг на друга, в буквальном смысле братья и сестры, большая недружная семья. Наверное, такими нас видят китайцы. Не то что в Торонто или в Нью-Йорке, где повсюду вавилонское разнообразие лиц, оттенков кожи, диалектов.

Москва была грязной, везде валялась кожура от бананов, на Новом Арбате бабушки учредили блошиный рынок, у трех вокзалов бомжи жгли костры, а менты тут же охотились на крыс – убивали их дубинками ради забавы. Помню еще двух огромных мраморных догов на Щипке: похожий на своих собак тощий хозяин опрокинул мусорный бак, и втроем они ворошили мусор, искали объедки. Но и эта грязь, и этот хаос меня умиляли. Мой внутренний варвар погружался в родную стихию и там обретал покой.

←
«Возвращение домой», антрепризный спектакль по пьесе Гарольда Пинтера, режиссер Владимир Мирзоев

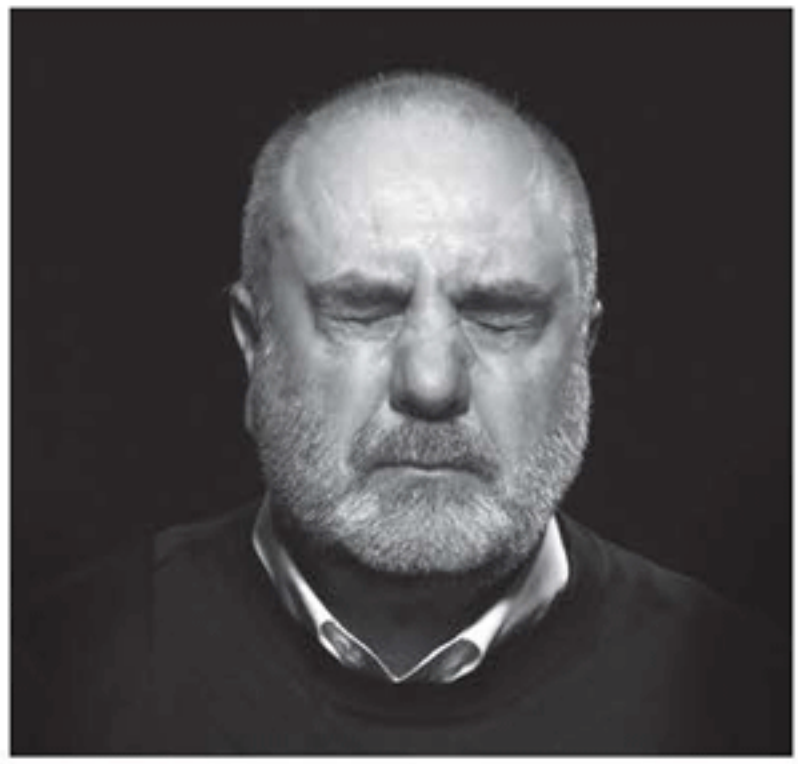
Мне было одиннадцать, когда мы с приятелями развлекались на окраине Москвы, в Измайлове. С наступлением темноты мы выходили через чердак на плоскую крышу девятиэтажной новостройки, где грудами лежала щебенка, и вели прицельный огонь по окнам соседних домов, в основном пятиэтажек. Атмосфера за стеклами была такой мирной, уютной, людям внутри «аквариумов» казалось, что их личная жизнь надежно защищена, как вдруг – стекла разлетаются вдребезги, крик, беготня, а ты стоишь в ночи, высоко над этой суетой, неуязвимый и безнаказанный, и тебе хорошо. Я знаю, что такое варварство, – я помню себя одним из них…

Один из зрителей заметил после спектакля: «Архаика у вас получилась какая-то ужасающе притягательная». Конечно, а как иначе? Архаика – это наши животные программы, секс и пища, это доминирование, насилие над теми, кто слабее, и радость подчинения сильному, вождю, отцу племени.

Историки круга Александра Ахиезера считают октябрьский переворот и весь советский XX век реакцией традиционалистов на модерн. Империя Романовых на 85 процентов была крестьянской страной, причем большинство этих людей были рабами всего-то два поколения назад. Поэтому движение к свободе выбора, к индивидуальной ответственности большинством населения отторгалось свирепо. Крестьяне (искаженное «христиане») никогда таковыми не были. Нагорная проповедь подменялась суеверием, обрядоверием, по сути это было покрытое сусальным золотом язычество. Человек ветхого мира переживал современность как апокалипсис, как разрушение привычной картины мира. Сейчас бы сказали – как разрыв шаблона… Попытка Столыпина провести земельную реформу, модернизировать Россию саботировалась и сверху, и снизу. Европейски образованная аристократия, владевшая огромными латифундиями, сопротивлялась идее правового государства не меньше, чем безграмотные пейзане. Первые не желали расставаться с привилегиями, со своим уникальным положением наверху социальной пирамиды, вторые боялись вылезать из мифологической утробы в историю. Превращаться из неразумных детей в граждан свободного полиса всегда страшно. Бывшим рабам страшно вдвойне.

То, что происходит в России спустя столетие, очень похоже на эту коллизию. Роль аристократии играет номенклатура, «новые дворяне» – в основном выходцы из партийных и военных структур. И, конечно, из спецслужб (до 50 процентов высшего менеджмента в РФ). Роль испарившегося крестьянства досталась люмпенизированным обитателям сел и малых городов: нищие и бедные – это сегодня 30 процентов населения. Плюс традиционалисты Северного Кавказа и мусульманских анклавов. А между этими двумя группами зажат огромный слой русских европейцев – по разным оценкам, 20–25 процентов, – для которых архаичные практики «господ и рабов» как кость в горле, поскольку парализуют личную инициативу, разрушают институты, вносят хаос в политику, в экономику, даже в казарму (дедовщина).

Страной руководят силовики, руководят давно и не слишком успешно. Эти люди привыкли все вопросы решать, во-первых, с позиции силы и, во-вторых, в обход правового поля. У них перед глазами вместо правового минное поле, поле боя, оно же – поле последней битвы между силами добра и зла. Манихейство подменило марксизм. Война – это их профессия, этому их учили, у них такие рефлексы. Нельзя всю жизнь думать о войне, говорить о войне, разрабатывать тактику и стратегию боя и не начать убивать – хотя бы своих



Владимир Мирзоев

соседей. Это даже как-то противоестественно. Поэтому силовиков на пушечный выстрел (простите за каламбур) нельзя подпускать к управлению государством.

Ни разу не слышал протестов охранителей из Думы по поводу крови, заливающей экран. Убийство и насилие, мозги на стенке – это нормально, адреналин. Депутатов смущают сексуальные сцены. Эрос аморален, зато Танатос настраивает душу на героический лад. Типичная профессиональная деформация.

И когда кровь начинает литься настоящая, неискусственная, депутаты тоже ничего не имеют против – солидарно голосуют за смертоубийство. Один человек усомнился – Илья Пономарев…

Кстати, не согласен, что Жириновский клоун и шут гороховый. По сути, Жириновский представляет огромный слой варваров, которые презирают институты вообще и парламент в частности. Дискредитация либерализма, демократии, партийных организаций и Государственной думы – это и есть миссия нашего героя.

В казарме не принято вести дискуссии, в танке тоже. Но общество – это сложный организм, нимало не похожий на казарму или танк. Общество гибнет без осознания своей неправоты. Однако политический дискурс в искусстве стал невозможен. Политический класс удален, как воспалившийся аппендикс. Элита деморализована, развращена огромными деньгами. Но это не повод посыпать голову пеплом. Работа интеллигенции – думать и предлагать решения. Кому? Зачем? Когда-нибудь они обязательно пригодятся. Нужно делать работу политиков, которую они не в состоянии сделать сами, потому что их парализует страх: потерять деньги, статус.

Знаете, как я оправдываю для себя «новых дворян», этот презираемый всеми людьми доброй воли слой безответственной элиты? Ведь они не просто так занимаются плагиатом, обогащаются, лгут – они жертвуют собой ради внуков и правнуков, ради будущих поколений (своей и только своей семьи). Да, это осознанная жертва. Они превратили себя в перегной. Они боятся и тайно ненавидят государство, которому служат. (Так же, как холоп ненавидел своего барина.) Они отправляют семьи и капиталы за границу, потому что лучше нас понимают природу этого Молоха. Ведь они живут с ним в симбиозе.

Война – это ад на земле, изувеченные судьбы миллионов, и агрессору, который все взвесил и просчитал с точки зрения сиюминутной выгоды, придется

«Возвращение домой»

платить по счетам долго и мучительно. Платить за недостаток воображения будут не только военные, но и вся нация, не желающая осознать себя гражданской.

Гарольд Пинтер почти всегда пишет про малый космос, про отношения внутри семьи, но он не бытописатель, его психологизм развернут в нескольких измерениях. В этом смысле он похож на Чехова. Персонажи Пинтера одной ногой стоят на берегу семейной драмы, другой – в лодке, готовой плыть по мифологической подземной реке. Пинтера можно читать с помощью Фрейда (что обычно и делают), но, по-моему, его тексты лучше открывают ключи, которые под половичком оставил Юнг.

«Возвращение домой» – спектакль не про английскую глубинку и не про совковый интернационал люмпенов, как может показаться. Это антропологическое исследование архаики, пещерного патриархата, уцелевшего как атавизм. Когда отец «ублюдочной семейки» (его играет Максим Суханов) переодевается в китель и гримируется под «отца народов», это не политический памфлет, не сатира – Сталин здесь не историческая фигура, не генералиссимус, он демон тоталитарного государства. (В терминологии Даниила Андреева уицраор Жругр.) И, заметьте, не мы его назначили на эту роль – он сам ее выбрал, подписав контракт. А потомки – своей ненавистью и своим обожанием – довели этот образ до совершенства трагической маски, до иероглифа.

Сухие цифры успокаивают ум, помогают мыслить абстрактно, но, как говорил Эйнштейн, «воображение важнее вычислений». Даниил Андреев пишет в «Розе мира», что демон великодержавной государственности не был сотворен вместе с другими космическими сущностями, его создают психические излучения самого народа. Эта концепция перекликается с коллективным бессознательным Карла Юнга.

Чем любопытен сегодня сюжет «Фауста»? Объективацией чёрта. Античный человек (и античный автор) живет с ощущением, что Рок находится вовне, поэтому со злыми и добрыми богами нужно договариваться. Христианство перемещает Бога внутрь человека, и туда же со своим ветхим набором соблазнов (секс, золото, власть) переезжает чёрт. Договориться с самим собой проще, но и сложнее, главное – не перепутать, с каким аспектом своего «я» вступил в диалог. Гёте выносит чёрта за скобки, опять вон из субъекта, чтобы разыграть психодраму.

После распада СССР была иллюзия консенсуса по главному вопросу: как относиться к преступлениям Сталина и его опричников из НКВД-КГБ? В духе вошедшего в моду православия потомки жертв согласились с очевидной истиной: мстить – значит умножать зло, проводить люстрацию – нарушать гражданский мир, нужно перевернуть страницу, начать с чистого листа, с легким сердцем строить здание новой России. Травма была успешно вытеснена из общественного сознания. Что-то похожее случилось во время оттепели 60-х. Только что были ГУЛАГ, заградотряды, гекатомбы мертвецов, и вдруг – девушки в белых платьях гуляют по умытой дождем Москве, физики и лирики слушают джаз, дискутируют о колонизации далеких планет. Как будто ничего и не было, как с гуся вода. Однако вытесненная травма не исчезает – она ждет своего часа, чтобы проявиться. Например, в виде революции.

В состоянии глубокого психоза эйфория мгновенно переходит в агрессию. Об этом хорошо бы знать «вежливым» захватчикам Крыма, зря их радуют рейтинги одобрения. Если что-то пойдет не так (да хотя бы летние пожары с задымлением повторятся), ветер в голове населения может резко перемениться.

В 90-х идейные наследники сталинских палачей готовились к реваншу: копили капитал, прибирали к рукам успешные компании, ставили своих людей на ключевые должности. В Конторе преемственность работает гораздо лучше, чем в культуре, – на наше несчастье. О консенсусе, о христианском смирении быстро забыли: враг, проявивший слабость, достоин презрения. А в том, что любой человек, имеющий альтернативную точку зрения, – враг, в Конторе никогда не сомневались.

За четверть века относительной свободы общество повзрослело, стало сложнее. Не только благодаря Интернету, быстрому доступу к информации. Просто вектор истории (как и вектор творения) направлен в сторону усложнения. Это хорошо видно по тому, как люди сегодня смотрят кино, ходят в театры. Аудитория разделилась на сегменты, которые все меньше пересекаются. Номенклатура воспринимает процесс усложнения как угрозу себе, своему статусу. В принципе, правильно воспринимает – большинство «проверенных товарищей» неизбежно проиграют в конкурентной ситуации более молодым и более образованным. Поэтому возник проект «назад в будущее». Вернуть общество в СССР, конечно, невозможно, да и не нужно, но лет на двадцать пять перекрыть каналы модернизации, превратив школу, вузы, СМИ в инструменты пропаганды и оболванивания, – это кажется вполне реальным. Что будет с этим оболваненным народом потом, когда он окончательно отстанет от более шустрых соседей по земшару? А вот это никого не интересует – после нас хоть потоп.

В спектакле «Возвращение домой» мы делаем деконструкцию музыки Исаака Дунаевского, взяв за основу несколько шлягеров композитора. Группа Second Hand Band написала для нас минималистский саундтрек. Публика чувствует, что с ней играют, но не до конца понимает нашу игру. А ведь мы апеллируем к тем же ассоциациям, что и нынешнее политическое руководство, работаем с советским мифом, входим в него свободно, с открытыми глазами – и выходим обратно тем же путем. Собственно, так и живет культура, это ее задача – делать глубокую вспашку на поле цивилизации, чтобы взошли семена новых, небывалых вещей.

Присвоив себе функции единственного демиурга, номенклатура захотела творить культуру. Это естественно, это должно было случиться рано или поздно. Советский миф сладок, как запретный плод, о котором изгнанные из рая еще

долго будут вспоминать, вздыхать и сокрушаться. Но невинность, как известно, вернуть невозможно. Поэтому России придется взрослеть и расставаться с имперскими фантазиями.

«Крымская кампания» показала, с какой легкостью даже неглупый, образованный русский человек проваливается на уровень коллективного бессознательного, где нет ни индивидуальной рефлексии, ни здравого смысла – одна мифология, замешенная на сильных эмоциях. Не думаю, что это исключительно наша беда, но в России это случается в точках бифуркации и часто приводит к чудовищным последствиям.

Армия, спецслужбы, церковь, криминальное сообщество – это миры, где архаика является не только фундаментом, но и несущими конструкциями, и стропилами крыши (простите за слово «крыша»). Поэтому между ними такая симфония – несмотря на разницу объявленных целей.

Старший сын пинтеровского мясника Тедди (Максим Виторган) возвращается домой – из чистой, цивилизованной Америки, где он преподает в университете философию. Семья испытывает к Тедди сложные чувства – смесь обиды и зависти. Общее желание наказать, унизить преуспевшего родственника висит в воздухе, как мясницкий топор (или как ледоруб)… Это и есть классический ресентимент, о котором часто пишут в связи с Россией «третьего срока». В 30-е похожий психоз накрыл Германию…

США могли бы стать для России выходом из имперского тупика. Я имею в виду не финансовую помощь и не дружбу миллиардеров взасос, а социальное моделирование. Ведь Америка поразительно пестра с точки зрения антрополога: библейский пояс (от Техаса до Канзаса) – это традиционалисты; Калифорния и Нью-Йорк – авангард западной цивилизации. И ничего – живут себе мирно в одной стране, правда, состоящей из разных «государств» (states), глотки друг другу не грызут. Просто люди поняли однажды, что разномыслие – это не плохо и не страшно, а наоборот, оно-то и обеспечивает развитие, конкуренцию идей.

А действительно: что или кто мешает нам устроиться на своей земле так, чтобы не сталкиваться лбами, не мериться правдами, не вести холодную гражданскую войну? Огромная территория – не Швейцария, чай, не Лихтенштейн, – всем хватило бы места, чтобы жить своим умом и своим особым укладом.

Мешает нам нежелание и неумение жить в современности, поэтому и устремляемся мы то в далекое коммунистическое будущее, то в далекое феодальное прошлое. Как говорится, хрен редьки не слаще.

И так оно и будет продолжаться, хоть сто лет пройдет, хоть двести, – до тех пор, пока русский человек не выдавит из себя раба и господина. Пока архаические практики не будут осознаны и отторгнуты как постыдный атавизм, не станут чем-то неприличным, неловким – по крайней мере, для элиты.

Ненависть люмпена и номенклатурного работника к Америке – это ресентимент, та самая адская смесь зависти и обиды. Чем мы хуже «пиндосов»? Они в истории без году неделя, а у нас природные ресурсы, и население все еще больше ста миллионов, и великая культура. Неужели мы их не сделаем? Хотя бы малой кровью на чужой Украине, которую, если захотим, сделаем своей, и никто пикнуть не посмеет, потому что ядерную державу все должны бояться и уважать.

Парадокс: силовики, полностью уничтожив политическую конкуренцию у себя на родине, продолжают по-советски (если не сказать «по-детски»)

конкурировать с Америкой. Старая любовь не ржавеет? Или опять профессиональная деформация? Ястребы точно знают: конкурент – это враг, а не двигатель прогресса, не спарринг-партнер, который заставляет быстрее думать, успешнее работать. Врага нужно найти и обезвредить. Если реального врага нет, его нужно придумать, а то игра в казаки-разбойники прекратится… Эх, эту бы компанию да в сценаристы, в авторы длинных сериалов – цены бы ей не было. Не пришлось бы тогда «Родину» сдирать у американцев… Хотя они ее тоже содрали – у израильтян.

Участь монархии, страны с единственным политическим субъектом (не важно, кто он – император или президент), незавидна, поскольку эти субъекты имеют свойство перерождаться, утрачивать черты человеческие и обретать свойства эгрегора, то есть проекции коллективного бессознательного. Когда говорят, что «национальный лидер прекрасно чувствует настроение народа», меня это пугает. В метафизическом смысле.

Чем больше варвар стремится упорядочить космос, тем вернее он все вокруг превращает в хаос. Варварский менеджмент пытается контролировать физический мир и для своих целей использует магию и/или устрашение. Варвар не в состоянии понять, что мир вещей рождается из мыслей, из пространства, которое невозможно контролировать, не разрушив человека. Впрочем, варвара и эта перспектива не пугает – в манихейском мире нет ничего, кроме манипуляции. Варвар не умеет созидать – только ломать, портить, захватывать чужое. «Советская культура» – это оксюморон. Просто некоторые художники ухитрились выжить.

Побывал недавно в Иркутске на семинаре. Местные журналисты рассказали, что молодежь из области когда-то приезжала учиться в Иркутск, но это было давным-давно, потом стали твердо предпочитать Москву, теперь, минуя Москву, сразу отправляются в Европу или в Америку. Грустно это все, дорогие товарищи.

Если принять шовинистическую концепцию, что русский народ, как и еврейский, – соль земли, избранная Богом специя, то стоит ли удивляться, что талантливых и энергичных людей отсюда выдавливают. Нет, не зря тут созданы невыносимые условия. Наша миссия – быть в рассеянии, уходить отсюда волна за волной, подмешивать свою уникальную мысль и эльфийскую кровь к другим культурам. При таком возвышенном взгляде сволакивание «разделенного народа» в одну страну – идея, мягко говоря, нерабочая.

Руфь (Виктория Чилап) – самый загадочный персонаж в «Возвращении домой». Почему жена Тедди остается с «ублюдочной семейкой», почему не хочет возвращаться в Америку с мужем-эмигрантом? Ведь там ее ждут дети, трое прелестных мальчиков. Можно ли считать это безумием? Наверное, да. С другой стороны, ее жизнь в стерильной цивилизованной стране явно не состоялась, а брак с Тедди дал трещину. Ее дети – американцы, кажется, она не особо им нужна, такая, как она есть, – свободно выражающая свою сексуальность, властная и умная, умеющая укротить любого мужчину, но и сумасшедшая тоже.

Номенклатурные ретрограды искренне считают архаику потерянным раем – и, по-моему, напрасно. Патриархальное устройство общества – это еще не предел падения. Проваливаясь глубже и глубже в предыдущие слои-эпохи, можно добраться до матриархата и встретить там Ужасную Мать Тьму. Кто знает, сможем ли мы выдержать ее испепеляющий взгляд. ◆

Мифологии

Ольга Андреева

СМЕШНО И ГРУСТНО

Мне кажется, что все началось двести лет назад. Началось с того, что можно было бы назвать простым недоразумением, смешным взаимным недопониманием между автором и публикой. Можно было бы, если бы эта история потом так часто не повторялась. Но тогда как это назвать?

В 1824 году Александр Сергеевич Грибоедов написал свою знаменитую пьесу «Горе от ума». С этого момента недоразумение и началось. Грибоедов еще в рукописи точно и недвусмысленно определился с драматическим жанром: это комедия. Умному юноше воевать со стариками и доказывать, что жизнь их прошла зря, есть деяние смешное и недостойное, твердо полагал автор. Не в этом предназначение умного юноши. А ежели юноша сведет свое предназначение к этому, быть ему смешным и заслуженно освистанным публикой. Таковы были нравственные основания дипломата, поэта и писателя Грибоедова.

Но будущие декабристы поняли все по-другому. Они пожимали Грибоедову руку и благодарили за глубину понимания трагического образа умного и лишнего человека. С их точки зрения, умный юноша сделал все правильно и потому был обречен на страдательное, но высокое и благородное одиночество. И вообще, полагали декабристы, этот одинокий страдалец далеко пойдет и, дай бог, при хорошем раскладе кончит каторгой. А это уже, господа, трагедия.

Я написал комедию! – настаивал Грибоедов. Нет, говорили декабристы, не спорьте, это подлинная трагедия нашей жизни.

Понял коллегу только Пушкин. «В этой пьесе один умный человек, и тот автор», – предупреждал Александр Сергеевич. Он знал, что говорил. Те же декабристы очень расстраивались, читая первые главы «Онегина». Они горячо и искренне призывали Пушкина послужить славе отечества и обратить свое перо против самодержавия. Пушкин ссориться не хотел и вежливо настаивал на том, что на Онегина нужно смотреть с другой точки. С какой, он не написал. Но, видимо, та точка была близка точке Грибоедова.

Так впервые в истории русской культуры, выбирая между двумя взаимно отрицающими друг друга жанрами, трагедию предпочли комедии. Причем вопреки воле автора.

Спустя несколько десятилетий ситуация повторилась уже в биографии Чехова. Первая пьеса Антона Павловича так никогда и не была поставлена. Когда Чехов показал ее театральным мэтрам, мэтры раскритиковали пьесу в пух и прах, чем надолго отбили у автора желание работать с драмой. Потом найденный в черновиках «Платонов» превратился в фильм «Неоконченная пьеса для механического пианино». Играет Платонова великий трагикомик Калягин. Когда он истерически кричит в финале свое знаменитое «Мне тридцать пять лет, а я ничтожество!», зрители замирают в растерянности. Всем так знакомо это святое чувство, но в исполнении Калягина оно так смешно.

«Дорога на Чаттанугу», режиссер Анатолий Васильев

Еще одной попыткой Чехова разобраться со смешным и грустным был «Вишневый сад». Автор собрал на сцене толпу совершенно пустых людей и заставил их оплакать собственную жизнь, проеденное на леденцах наследство и вишневый сад как финансово-метафизическую гарантию их беспомощности. «Я написал *комедию*!» – убеждал Чехов Станиславского. Тот по-декабристски пожимал ему руку и благодарил за глубокое понимание *трагизма* русской жизни. И снова зал плакал над тем, где автор хотел слышать смех сильных, умных людей, занятых своим делом.

Смешно или грустно? Ужасно смешно? Ужасно грустно? Кто лучше и глубже понимает реальность – тот, кто смеется, или тот, кто плачет? Чем эти человеческие типы отличаются друг от друга? Возможно, тем, что смеющийся человек никогда не пойдет по тому пути, над которым смеется? А тот, кто плачет, считай, уже пошел, потому что рассчитывает на то, что над ним тоже кто-то заплачет?

Во всех мировых культурах есть смеющиеся и плачущие, есть истории, вызывающие смех, и истории, вызывающие слезы. Каждая культура, по всей видимости, должна сделать этот выбор, когда смеяться, а когда плакать. Какой сюжет кажется ей смешным, а какой трагическим. Иностранцы должны отнестись к подобному выбору уважительно. Иначе попадешь впросак и, не дай бог, засмеешься там, где местный культурный код предполагает слезы. Чувство трагического многогранно. Оно впитывает в себя не только нравственные

«Дорога на Чаттанугу»

императивы, но и историю конкретной страны и чувство вины, и генетическую память, и сложный ретроспективный опыт. Вряд ли жителям послевоенной Германии были смешны антигитлеровские комедии, над которыми потешалась вся Европа. И это понятно.

Определившись со своими жанровыми предпочтениями, культура, очевидно, вырабатывает систему стилистических маркеров, которые безошибочно сигнализируют читателю-зрителю: теперь надо плакать, а теперь смеяться. Это драматическое дрожание голоса легко услышать и перевести на другие языки. При этом тонкие культурные коннотации неизбежно уйдут, а дрожь останется. Более того, творящий миф культуры порождает и специфические нравственные императивы, оправдывающие и смех, и слезы. А породив оные, культура незаметно заставит жизнь послушаться и даст трагическим персонажам огромную эволюционную фору. Ведь когда над героем рыдает зал, значит, это положительный герой, значит, он действует правильно.

Недавно я пришла на почти закрытый показ фильма Анатолия Васильева, снятого в качестве оммажа культовому спектаклю «Взрослая дочь молодого человека» по пьесе Виктора Славкина «Дочь стиляги». Тогда, в далеком 1979 году, «Дочь» произвела в театральной аудитории фурор и сразу сделалась, во-первых, вестью о новом российском театре, во-вторых, чуть ли не главным символом поколения. Позже, в 1981 году, Васильев отснял отдельные части спектакля в телевизионном формате. Еще позже, в 1992 году, он же смонтировал отснятый материал по заказу Центрального телевидения, предполагавшего выпустить его в виде телефильма. Однако васильевский телеримейк, получивший название «Дорога на Чаттанугу», увы, будущего не имел. Увидев получившийся у Васильева шедевр, худсовет канала пришел в ужас и категорически отказался пускать фильм куда бы то ни было. «Чаттануга» легла на полку и пролежала там до весны 2014 года, когда приехавший из Франции Анатолий Васильев решил в порядке личной инициативы просто показать фильм узкому кругу друзей театра.

Среди друзей театра оказалась и я.

Я не видела великого спектакля на сцене. Но легенда о «Взрослой дочери...» была больше спектакля. Пьесу цитировали чаще, чем Пушкина. Она превратилась в некий кодекс, сборник нравственных императивов эпохи. «Да, Бэмс, это жизнь!» – стало печальным лозунгом целого поколения.

«Дорога на Чаттанугу»

Прошло тридцать лет, и «Чаттануга» вернулась. За тридцать лет исчезла империя и проклятый «совок». Все побывали за границей. Рынок установил новые правила игры, к которым все уже успели привыкнуть. В общем, жизнь изменилась. Но странное дело, «Чаттанугу» по-прежнему смотрели со слезами на глазах.

Сюжет пьесы, кто не знает, такой. На старенькой советской кухне встречаются четверо сорокалетних «стариков»: не очень счастливая семейная пара и два старых знакомца – все бывшие однокурсники. Пару слов надо сказать о кухне. Сохранив в деталях реалии поздних 70-х и нисколько не претендуя на метафорическую вседозволенность, художник сконструировал кухню-текст, кухню-шедевр, более всего напоминающую бытовые инсталляции Александра Кабакова. Кухня демонстрирует историю советской европейской мечты, стиснутой узкими рамками зарплаты хозяев – 120 рублей, ставка инженера. Портрет бородатого Хемингуэя – обязательный иконостас русского интеллигента. Попытки бытового дизайна в виде каких-то крашенных красным блоков. Недоделанные полочки – вечные хозяйственные мечты, так и невоплощенные. Какие-то импортные постеры с неизвестными надписями на неизвестном английском языке. Бутылки из-под западного алкоголя. Это маленькое тусклое окошечко в иной мир. Не квартира той Эллочки, которая вела пожизненный диалог с вандербильдихой, но скромное подглядывание, не претендующее ни на что, кроме одного – мы тоже знаем, что такое свобода.

На этой-то кухне четверо инженеров с разными судьбами встречаются после двадцатилетнего перерыва, чтобы вспомнить зажигательную стиляжную молодость конца 50-х. Тогда вопросом жизни и смерти было наличие приталенного пиджака, узких штанов и яркого галстука от фарцовщиков. Тогда сходили с ума от джаза и провидели откровения в том волшебном наборе звуков, который ловило русское ухо в песенке «Чаттануга Чу-чу». Английского никто не знал, спросить было не у кого. Кока-колу не пробовал никто, и все прозревали в ней эликсир свободы.

Но молодость прошла, теперь инженерам по сорок, и удивительное дело – жизнь оказалась совсем другой. Странным образом ни штаны, ни джаз, ни кока-кола никому из героев не пригодились. Мудрость, вынесенная из двадцати лет труда, опыта семьи, отцовства и материнства, подозрительно скупа. «А ведь кока-кола – это просто лимонад», – повторяет один из героев ключевую

«Дорога на Чаттанугу»

фразу спектакля. «А Чаттануга – это просто крошечная станция на среднем американском Западе», – вторит ему другой, который все-таки выучил английский и даже побывал в той самой Чаттануге.

Вроде как учились они на инженеров. Но успехов в профессии не сделали никаких. Вообще ничего не сделали. Правда, один, тот единственный, который удосужился выучить английский, сделал карьеру, но он, как понятно, негодяй. Это отлично знает он сам. К приятелям-неудачникам он приходит скорее просить прощения, чем похваляться успехами. Вообще, разговор про ценность труда, знания, мужества, опыта и всего того, что принято полагать по-человечески правильным и хорошим, здесь выглядел бы крайне неуместно. Даже как-то постыдно. Речь идет о другом, куда более высоком в смысловой иерархии спектакля – о свободе, которая не удалась.

Парадокс «Чаттануги» состоит в том, что мера таланта, художественной смелости, культуры, актерского и режиссерского труда, вложенного в пьесу, просто огромны. Боже мой! Как это сделано! Ни одного лишнего жеста, ни одной неточной интонации. Все четверо – Альберт Филозов, Юрий Гребенщиков, Лидия Савченко, Эммануил Виторган – играют совершенно безошибочно, на одном дыхании, нет ни одной ложной ноты. Они играют так прекрасно, как люди на самом деле не живут. Они играют так, как могли бы играть Шекспира. С высокой дрожью в голосе, с особым выражением глаз, со слезой. Они играют так, что зритель чувствует свое тотальное поражение в правах нравственного суждения. Он смотрит высокую трагедию и восхищается героизмом страдальцев, прошедших через невыносимые нравственные муки. Моральное чутье зрителя разбито в пух и прах великой силой искусства.

И только странным и явно незаконным усилием воли зритель может заставить себя задать совершенно неприличный вопрос: где же, черт возьми, трагедия-то?

Если покрутить головой и на мгновение выйти из-под обаяния искусства, зрителю придется испытать примерно то же, что испытал Пушкин при чтении «Горя от ума». Здесь только один умный человек – режиссер. Перед нами история взрослых людей, которых никто не держал за руки, которые сами по собственной воле располагали своей жизнью. Они ничего не сделали и даже не попытались. Страсть молодости, жар надежд ушли в песок, приведя к одной-единственной мудрости: «Кока-кола – это просто лимонад». Не густо!

Но в зале плакали.

Да, я понимаю, что «Взрослая дочь…», поставленная на фоне партийной драматургии, должна была взорвать сознание. Да, конечно, искусство Васильева и его актеров потрясало. Да, спектакль таил в себе множество тончайших подтекстов, вибраций, дыханий, подводных течений. Но ведь суть происходящего на сцене смешна. Почти через двести лет после Грибоедова мы опять выбрали трагедию ничтожности и снова готовы пролить над ней слезы умиления.

Я не хочу свергать кумиров, развенчивать мифы. Но нет ли смысла задуматься над странной логикой наших культурных предпочтений? За двести лет нас так старательно приучили рыдать над судьбой лишних, бесполезных, пустых, смешных, никчемных, что мы перестали оценивать смысл происходящего на сцене. Трагическая интерпретация комической ситуации оказалась универсальным оправдывающим средством для человеческой беспомощности наших героев. Едва заслышав магические вибрации культурной скорби, мы послушно рыдаем и славим тех, кого в реальности можно в лучшем случае пожалеть. Но ведь все эти гении – Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Достоевский со всеми своими лишними убийцами и дураками – писали свои произведения только для того, чтобы предупредить: не делайте *так*! Не надо *так*! Это глупо, это *смешно*! Это, конечно, трагично, но это трагично именно потому, что смешно! Не надо *так*! Потомки вам не простят!

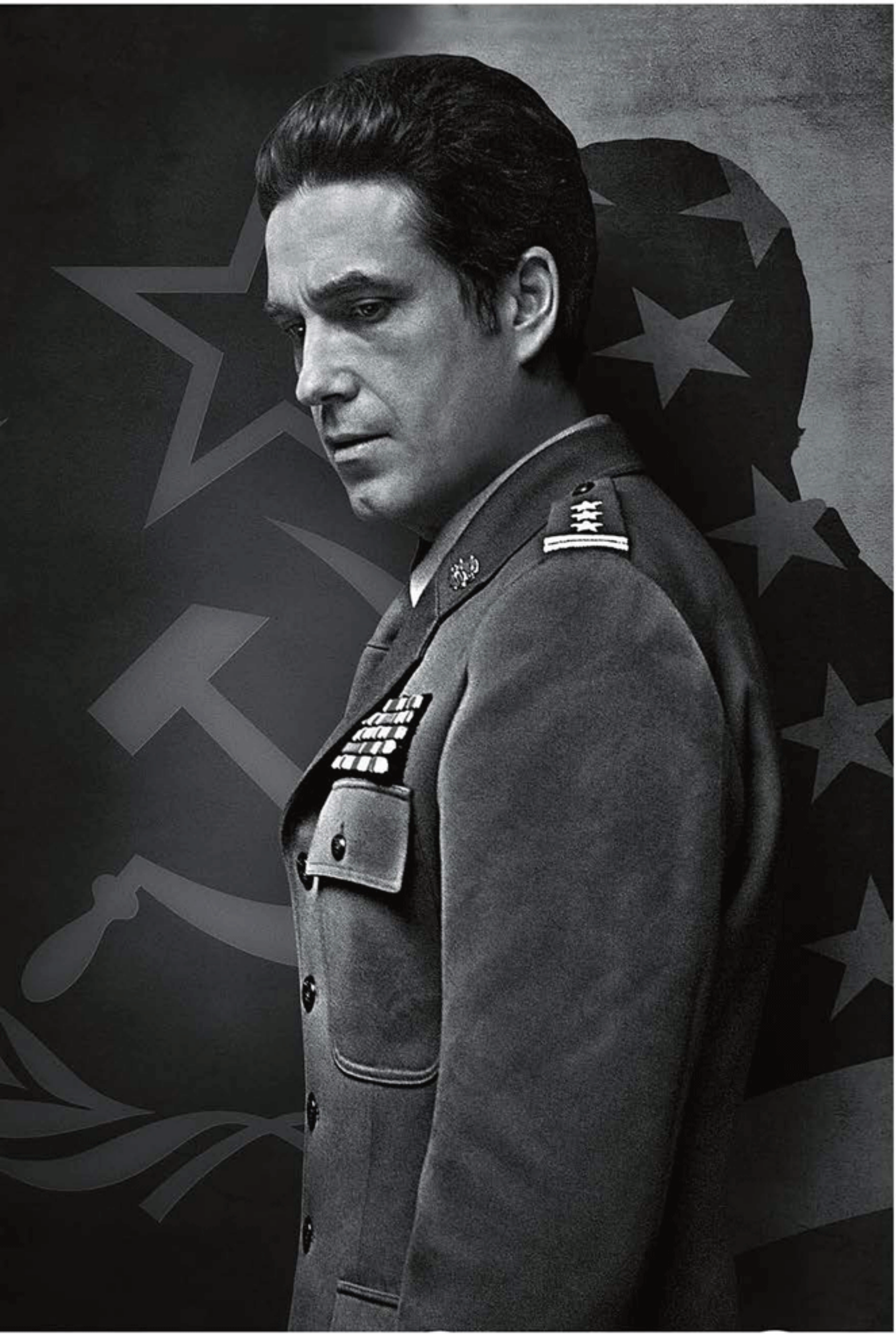
Но странным образом потомки простили!

Потомки простили, полюбили и понесли на руках, обливая слезами национальной гордости, идиотов, выскочек, лишних, бессмысленных, убийц от скуки!

Через двести лет после Грибоедова мы, новые декабристы, все так же рыдаем по поводу жизни, в буквальном смысле слитой в унитаз. Привычка к картинам страдания, выработанная классической русской литературой, как будто навсегда оправдала наше бессилие. Культура угодливо придумала особый русский жанр – трагедия беспомощности, которая обеспечивает моральное благополучие любому вздору, любой бесполезности при единственном условии – если этот вздор будет о неудавшейся свободе.

Надо признать, что мы живем в удивительно счастливой стране. У нас всегда есть эта счастливая палочка-выручалочка – кровожадная, подлая власть. Она, любимая, благополучно оправдает любую бессмысленность, любое вялотекущее существование. Она всегда в состоянии предложить то, что порядочный человек никогда не позволит себе принять, – карьеру, предательство идеалов, труд во славу империи. Нет, конечно, белая кость культуры не может идти по этому пути. Однако иных вариантов культура не предлагает. Остается единственный выбор – печально и гордо слушать джаз, мечтать и скорбеть. Эта беспроигрышная стратегия обеспечивает память в веках и славу национальных героев.

Когда Анатолий Васильев после премьеры вышел в зал, он сказал удивительное: «Сейчас, через тридцать пять лет, мы видим, что все повторяется». Да, кажется, так и есть. Культурный код, заставляющий нас предпочитать слезы смеху, действует безотказно. Высокий жанр трагедии оправдал нас в наших худших чувствах. Что нужно делать на этом месте? Плакать или смеяться? Я не знаю. +



Катерина Тарханова

ДЕЛО ПОЛКОВНИКА

Памяти Войцеха Ярузельского, в 1941 году ослепшего в ссылке на Алтае

«Джек Стронг»
Jack Strong
Автор сценария, режиссер Владислав Пасиковский
Оператор Магдалена Гурка
Художник Иоанна Маха
Композитор Ян Душиньский
В ролях: Марцин Дороциньский, Майя Осташевская, Патрик Уилсон, Дмитрий Биллов, Дагмара Доминчик, Олег Масленников, Кшиштоф Печиньский, Мирослав Бака, Збигнев Замаховский, Кшиштоф Глёбиш и другие
Scorpio Studio
Польша
2014

В пятом номере журнала «Искусство кино» за 1991 год было опубликовано последнее интервью Мераба Мамардашвили «Жизнь шпиона», вскоре ставшее знаменитым. Там, в частности, говорилось: «Необходимое условие успешной шпионской деятельности, а нередко и творчества – схожесть с окружающими». Философ одним из первых реабилитировал само понятие «шпионаж», столетиями имевшее в основном отрицательные коннотации.

В нынешнем году режиссер Владислав Пасиковский дополнил и углубил подобную реабилитацию в своей шпионской драме «Джек Стронг», посвященной судьбе Рышарда Куклиньского – реального польского двойного агента времен «холодной войны», лично сыгравшего, судя по всему, не последнюю роль в том, что война не переросла в «горячую». Поскольку здесь и сейчас опять не на шутку муссируется вопрос о «национал-предателях», фильм вряд ли появится в кинопрокате (в отличие от предыдущей работы автора «Колоски», которая все же успела выйти у нас на широкий экран). Но пока Интернет не прикрыли, им можно воспользоваться как альтернативным прокатом, посмотреть и обсудить этот «национал-предательский» польский (не американский) фильм, а заодно порассуждать о том, почему, будучи всего лишь прогрессивным каналом связи, Интернет ныне назван дьявольским изобретением ЦРУ. Порассуждать о предательстве как таковом.

В общем и целом шпионами можно назвать в истории всех, подолгу не нюхавших дым Отечества, – Моисея и Одиссея, Марко Поло или Афанасия Никитина. Но, будучи по сути такой же древнейшей профессией, как проституция, храня, как и она, всемирно известные примеры, шпионаж изначально отличался от нее одной малостью: он не всегда был за деньги. У кого-то – за деньги, а у кого-то – по причине врожденного авантюризма, о котором писал немецкий философ Петер Слотердайк: «В мифе первые «шпионы» – воры. Они крадут у богов огонь, прочие культурные блага, без которых немыслимо начало жизни. Они крадут у богов тайну жизни и смерти, без которой

немыслимо появление человека как человека. Творение мира сопряжено если не с воровством, то с обманом, хитростью, нарушением всевозможных табу. Творение мира с необходимостью требует наличия существа с определенными задатками и способностями».

Слотердайк вторит Мамардашвили: с умом и талантом не быть шпионом нельзя. Другой вопрос, что превращение в госструктуру сделало шпионаж службой многих посредственностей, которые таким образом, наоборот, поднимали самооценку. А посредственность во всех кругом видит лишь то, что сама знает, – корысть. Именно потому во многих шпионах и особенно двойных агентах (а они тоже известны как со времен Древнего Китая, так и из елизаветинской Англии) принято видеть стяжателей, нечистых на руку игроков и в принципе субъектов, лишенных в душе слова «честь». Но парадокс в том, что полковник Куклиньский, замначальника Оперативного управления Генерального штаба, секретарь польской делегации на всех совещаниях стран – участниц Варшавского Договора, не взял с ЦРУ ни копейки. Он сам пришел, его не вербовали. Фильм, формально будучи стандартным шпионским триллером, заставляет не ждать, «чем кончится», а думать о происходящем в каждый данный момент.

Его предисловие вроде бы не имеет отношения к делу. Мало того, оно является домыслом режиссера. Показана казнь Пеньковского в мае 1963 года. Официально считается, что он был расстрелян. Существует также и недоказанная версия, что он был заживо сожжен в печи московского крематория. Пасиковский идет еще дальше: подробно и хладнокровно снимает сожжение Пеньковского в обычной доменной печи. Впоследствии это будет отыграно в одном из кинодиалогов, но вступлением сразу заявлено, что замысел несколько шире жанровой принадлежности. Как бы ненужный для сюжета эпизод намекает на то, что судьба Куклиньского – лишь иллюстрация более общих мыслей, связанных с традиционным восприятием шпионажа. Вряд ли режиссеру известна судьба авантюриста Элизеуса Бомелиуса, который в 1570 году стал личным лекарем царя Иоанна Грозного, а в 1579-м был живьем зажарен по его приказу, причем именно за шпионаж, а не за колдовство и страсть к отравительству. Но сопоставление символично.

В Польше ведь до сих пор не утихают споры по поводу полковника. Вандалы периодически оскверняют его могилу. В 1984 году он заочно был приговорен к высшей мере, в 1990-м приговор опять же заменили на 25 лет строгого режима, лишь в 1997 году реабилитировали и затем похоронили с почетом. Реабилитация квалифицировала его действия как вызванные «высшей необходимостью», но ее поняли не все. «Все» самым страшным грехом считают обманную «схожесть», обманчивую мимикрию. Они-то всю жизнь мимикрируют под окружающих и все силы на это тратят, а кто-то взял и просто притворился, занимаясь при этом своим собственным делом. За такое – пытать и жечь и не хоронить на кладбище. «Джек Стронг» эту проблему решает не высокоумно, а как бы лишь перечисляя факты биографии шпиона. Но, поскольку факты давно известны полякам и вне кино, перестает работать схема былых «шпионских фильмов», где всегда было сразу понятно, что «хороший» – разведчик или партизан, а шпион и лазутчик – «плохой», «хуже» только двойные агенты, «люди без родины».

К началу сюжета Куклиньский – карьерный офицер, любимец руководства, прекрасный семьянин. Привозит детям щенка из командировки, уважает жену, умеет дружить и служить. Но фильм его биографию прослеживает

штрих-пунктирно, показывая в основном психологически поворотные моменты. В 1968 году, когда ему было тридцать восемь, из-за него отменили учения Организации Варшавского Договора, а почему? Тогдашний майор у себя в кабинете в одиночку за три месяца разработал стратегический план, полностью совпавший с реальным планом Генштаба СССР. В СССР над ним четыре года работал отдел из двенадцати человек, и даже советский генералитет назвал майора гением. Получив повышение, Куклиньский получил доступ к более полной информации и с присущей гениальностью осознал, чем пахнет новая советская военная доктрина. В случае атомной войны, которая после Чехословакии никем не исключалась, именно Польша должна была стать буфером между Советами и Западом. Она являлась «первым эшелоном» для ядерной бомбардировки, так же как ГДР, и должна была «аннигилироваться» для победы социализма. Новоявленному подполковнику стало не по себе.

В 70-м в Гданьске и Гдыне (наподобие нашего Новочеркасска) случился расстрел безоружной рабочей демонстрации отборными частями Войска Польского, и лучший друг Куклиньского тоже в этом участвовал (спустя годы он застрелится). И пошли «кухонные» беседы: «Хватит думать. Что нам еще осталось? Пить, как советские, и пресмыкаться, как советские». – «А мне кажется, сами мы превратились в советских, не поляки уже. Только воображаем, что у нас на душе Костюшко. А у нас на душе давно советские рожи». Друг почему-то не донес, и они стали вместе на яхте «по делам» заходить в ФРГ. И однажды Куклиньский решился и нагло послал открытку в посольство США. В сущности, отреагировал на еще одно замечание Мамардашвили: «В партии есть две партии, что очень хорошо понял Оруэлл. Я очень удивился, прочтя у него об этом; я полагал, что это можно разглядеть только изнутри. Если вы помните, он пишет о внутренней и внешней партии… Существует также два языка: язык внешней партии, используемый также и во всем мире, и язык внутренней партии. И если ты не принадлежишь внутренней партии, то в политическом смысле вообще не являешься членом партии».

Сначала ему не поверили и проверили, дальше все закрутилось, причем на целых десять лет, и «крот» стал полковником и доверенным лицом Ярузельского, но Пасиковский снимает все же психологический триллер, и его увлеченность психологией понятна. На экране почти все «прения сторон» представлены карикатурно: и Брежнев, и Бжезинский, и наши маршалы, и руководство ЦРУ – так остается больше времени на человеческую суть, на «высшую необходимость», о которой Куклиньский в кадре вспоминает: «Я не предавал своих товарищей, только иностранную державу, которая всех нас считала своими вассалами, тупыми и покорными. Хуже всего, что в чем-то это была правда». Разъяснение сути «для всех и каждого» вполне логично ложится на плечи сыгравшего главную роль красавца кинозвезды Марцина Дороциньского. Он – любимец не «руководства», а всей польской публики, потому она будет смотреть на него и как бы идентифицировать себя с ним, что бы ни играл. У актера харизмы больше, чем даже у связника Дэна в исполнении американской звезды Патрика Уилсона.

Сначала видно лишь человека, вступившего в опасную игру. Хранить тайну от всех, включая жену и детей, соблюдать конспирацию, помнить явки-пароли, встречаться со связником, не вызывая подозрений, пользоваться «игрушками» типа мини-камеры-зажигалки или закладками в кирпичных заборах. Куклиньский подходит к новой «работе» с профессиональным спокойствием,

«Джек Стронг»

ничему не удивляясь, хотя иногда «был близок к провалу». Однако спустя десять лет, в эпоху «Солидарности», когда решался вопрос о вводе советских войск, это уже совершенно другой человек. Он замкнут, семья отдалилась, жена убеждена в наличии любовницы, он постоянно на грани нервного срыва, и даже ЦРУ настоятельно просит его попридержать коней. Тут, кстати, нельзя не заметить, что все-таки в традиции «хороших» и «плохих» шпионов ЦРУ в фильме несколько идеализировано и беспокоится о безопасности агента больше, чем о добыче им ценнейшей информации. Пасиковский делает из него Штирлица, но Дороциньский играет несколько иное. Полковник не то чтобы вообразил себя мессией, но взял на себя такой максимум обязательств, о котором и не просили.

Шпионаж против СССР произвел метаморфозу с человеческой личностью. Сотрудничество со связником тоже стало личной дружбой. Куклиньский понимает, что вторжение СССР реально в ближайшие месяцы, и, наоборот, отпускает поводья, действуя без оглядки. Особенно хорошо это видно в эпизоде с очередной закладкой и выемкой очередных секретных данных однажды зимней ночью, когда пейджер не сработал (ЦРУ снабдило агента одной из новейших своих разработок). В состоянии и поведении полковника видна уже откровенная достоевщина. Он мечется, паникует, совершенно съехал с катушек, но должен доделать дело любой ценой. Кульминация – когда на одном из заседаний Генштаба, посвященном (с подачи КГБ) обнаружению «крота» в польской военной верхушке, он, уже сделавший все, что может, встает и признается в шпионаже, а ему никто не верит. Считают, что он благородно защитил своего патрона Ярузельского (тот тоже под подозрением). Трудно сказать, что было в жизни, но в фильме сыгран совершенно очевидный Р.Р.Раскольников со словами «Это я убил», хотя, что интересно, виноватым себя полковник вовсе не чувствует. Тут другое.

Вероятно, психологически на подобный риск может подвигнуть лишь решение больше не притворяться, не вести двойную жизнь, стать самим собой. В этом плане шпионаж оказывается не предательством родины, а непредательством себя на пути самопознания. Шпионаж как самопознание – лишь внутренний протест против «схожести с окружающими» при условии бескорыстия и наличия

чести. На этом пути, сознательно надев маску, полковник стал не только лучше понимать происходящее вокруг, но сам себе раскрылся в полной мере, узнал, каков он есть на самом деле. В момент равенства самому себе маска перестает быть нужной, человек перестает жить в «стране», «государстве», «соцлагере» (а в «мире» масок нет). В Америке до сих пор считают, что полковник спас мир от третьей мировой, поскольку и президент Картер, и папа Иоанн Павел II успели предупредить Советы, что в курсе всех планов вторжения в Польшу и не допустят его. В самой Польше до сих пор задаются вопросом, вольны ли офицеры выбирать между присягой и тем, что подсказывает совесть. Но если посмотреть шире, нельзя вновь не обратиться к философии Слотердайка в «Критике цинического разума», где, не видя этого фильма, он написал практически о нем.

«Одну из характерных примет современности составляет то, что интеллектуал выступает в роли агента, работающего на великое множество сторон, – факт, который с давних пор кажется опасным, настроенным на решительную борьбу любителям упрощать и мыслить в соответствии со схемой «друг – враг». (Разве не был сталинизм, кроме прочего, попыткой посредством параноидного упрощения позиций вырвать каждого интеллектуала из сети тех неизбежно многообразных связей, дабы все снова оказалось настолько простым, что это смог бы понять и Сталин? Можно, конечно, назвать это и более деликатно – «редукцией комплексности».) В сталинизме по сей день слово «объективно» используется там, где налицо желание насильственно покончить со всеми двойственными связями и всякой амбивалентностью. Тот, кто не признает сложности действительности, любит подавать себя человеком объективным и уличает всех, вникнувших в суть проблем, в бегстве от реальности и склонности к беспочвенным мечтаниям. Даже у тех натур, которые кажутся самыми решительными и цельными, невозможно «объективно» определить, какой именно линии они держатся в конечном счете, тем более если учесть, что история построения всех и всяческих планов разворачивается по правилам, которые упорно ускользают от нашего понимания».

Образ Куклиньского в фильме – образ непростоты и несхожести, поданный предельно доступно «для народа». Увы, после психологических кульминаций Пасиковский (к сожалению для искусства и к счастью широкой публики фильм имеет высокий рейтинг в IMDb) отрабатывает «финал триллера», в данном случае относительно счастливый. Достаточно было упомянуть, что полковник опять четко осознал, что завтра-послезавтра его все-таки возьмут с вещами, и поставил ЦРУ условие: вывозить только вместе со всей семьей. Это тоже важная веха. Но в хронометраже она уже растворяется в снежных погонях, опозданиях, недоразумениях, госграницах и быстро сходит к скороговорке о жизни Куклиньского в Америке. Финальный ход не найден, хотя оба сына полковника впоследствии погибли при невыясненных обстоятельствах. Пасиковский плетется в хвосте биографии, из-за чего не успевает ответить на главный вопрос: почему полковнику все верили до самого конца, когда он подставлялся на каждом шагу?

Однако это уже следующий уровень философии. Верили, потому что хотели быть похожими. Помыслить не могли, что его «схожесть с окружающими» – лишь снисходительность природы. И ничто в фильме не отменяет состоявшейся апологии шпионажа.

Нина Спутницкая

ЛЕДИ ИСЧЕЗАЕТ

«Шелк»
Silk
Авторы сценария Мик Коллинз, Питер Моффет, Дебби О'Молли, Кристиан Спурриер, Колин Тиван, Стив Томпсон и другие
Режиссеры Марк Йобст, Катрин Морсхэд, Майкл Оффер и другие
Операторы Дейл Маккриди, Сьюзи Лавелль, Флориан Хоффмейстер, Джон Конрой
Художники Джеймс Льюис, Мелани Аллен, Эд Тёрнер
Композитор Дрю Мастерс
В ролях: Максин Пик, Руперт Пенри-Джонс, Нина Сосанья, Фрэнсис Барбер, Том Хьюз, Натали Дормер, Джессика Хенвик, Нил Стьюк, Миранда Рейсон, Эми Рен и другие
British Broadcasting Corporation (BBC)
Великобритания
2011–...

Автор идеи «Шелка» (приз Гильдии сценаристов Великобритании в номинации «Лучший драматический сериал», номинация на BAFTA TV–2013 в той же категории) Питер Моффет, получивший известность благодаря «Уголовному судопроизводству» (Criminal Justice, 2008, лауреат премии BAFTA TV Award в номинации «Лучший драматический сериал»), в прошлом работал юристом в адвокатской конторе. А потому история о театрализованном судебном мире и его изнанке подкупает особенной достоверностью типажей. Не последнее место среди достоинств «Шелка» занимают «физические свойства»: он сочетает тонкость, легкость саспенса с документальной простотой и элегантностью фильма-диспута.

«Шелк» – компактный (три сезона, шесть серий в каждом[1]) «вертикальный» сериал с несколькими сквозными линиями. Смотрится он, как говорится, на одном дыхании, хотя не изобилует эффектными визуальными приемами и другими элементами, характерными для остросюжетного кино. В первом сезоне сквозным мотивом становится получение главной героиней Мартой (Максин Пик), звездой юридической компании «Шу Лейн», «шелка» – звания королевского адвоката[2]. Подсюжеты, объединяющие шесть первых серий, – беременность Марты и заговор против старшего клерка конторы. Во втором сезоне сквозная линия смазана, если не считать ею путь наверх приятеля Марты Клайва (Руперт Пенри-Джонс), иногда любовника и основного конкурента по получению «шелка» в первом сезоне. Зато закольцованность части и трагизм первого и заключительного эпизода подогревают интерес

1
Третий сезон транслировался по британскому ТВ весной 2014-го. По информации IMDb, сериал был куплен для трансляции в Японии и Финляндии.

2
В Англии и Уэльсе королевский адвокат носит шелковую мантию особой формы. Титул королевского адвоката (QC), установленный патентными письмами, дается Королевским судом и признается королевским двором. В суде пэров (лордов) допускаются только адвокаты, обладающие патентом, признанные двором.

к третьему – самому драматичному на сегодня сезону «Шелка». Объединяет все три сезона идея защиты как способа конструирования основными действующими лицами собственной идентичности. Постепенный крах мировоззренческой системы Марты и ее начальника Билли Лэмба (Нил Стьюк), апологетов адвокатской деятельности и специфической модификации идеи семейственности, знаменует кризис сентименталистской традиции ведения судебных процессов.

Из чего же сделаны барристеры

В основе сериала лежит американская «выкройка», подразумевающая различные «припуски на швы», исходя из материала, в данном случае английской судебной системы. Главная героиня – Перри Мейсон в юбке. Особенное очарование придает фильму спокойствие, с которым авторы апеллируют к жанровым клише. Например, Клайв на корпоративном мероприятии втайне нюхает кокаин, как персонаж молодежной комедии 1990-х годов. А Марта в начале гонки за «шелком» с удивлением смотрит на положительный результат домашнего теста на беременность. При этом в повествовании удается преодолеть мелодраматичность, некоторую схематичность материала. Статика судебного процесса здесь обладает выразительностью, внутренним динамизмом и драматизмом. И особенное удовольствие доставляет прикосновение к языку специфической субкультуры.

Драматургические лекала использованы в британском сериале экономно. Набор криминальных сюжетов неоригинален. В центре судебных разбирательств – ярких театрализованных представлений перед жюри присяжных – изнасилования, ксенофобия, убийства, экстрадиция, проституция, наркоторговля, дела о помиловании. Сериал делает нетривиальным актерское исполнение и экзотичность традиций организации слушаний. Герметичный мир барристеров, клерков, солиситоров[3] наполнен деталями: парики, мантии, ленты. А реализм достигается за счет того, например, что практикующие барристеры женского пола выглядят старше своих лет, личная жизнь ни одной из них (да и почти всех мужчин) не попадает в кадр. Родственники, друзья, любовники лишь изредка мелькают в диалогах. Отсюда особая экранная организация жизненного пространства персонажей. В «Шу Лейн» нет столовой, где можно посплетничать; ресепшн заменяет кабинет клерков; не практикуются ежедневные планерки. Барристеры изредка сталкиваются у стеллажа – главного «героя» интерьера, чтобы извлечь с полки очередное дело или письмо и сухо поприветствовать друг друга. Особенную роль играет оформление конторы, подсказывающее косвенные характеристики персонажей. Кабинеты обставлены в классическом стиле, географические карты и репродукции городских пейзажей помещены в строгие рамы; коллекции книжных томов с золотыми обрезами, дорогим тиснением и тканевыми обложками обречены на статичное существование. А все «мобильное» – диски, папки, ноутбуки, письма, телефоны – лишь реквизит, уточняющий производственный фон.

Адвокаты в Великобритании принадлежат палатам, которые представляют собой свободные партнерства. Палатами управляют клерки, которые сами не являются адвокатами, и это придает драйва истории и подсказывает интересные ролевые взаимодействия. Дела барристеры получают от поверенных, что тоже открывает возможность различным межличностным взаимодействиям и развертыванию разнообразных микросюжетов (преимущественно

3
Барристер (англ. barrister, от bar – барьер, отделяющий судей от подсудимых) – адвокаты высокого ранга. Как правило, барристеры знакомятся с делом незадолго до слушания, используя материалы, которые подготавливаются солиситорами.
Солиситор (англ. solicitor) – категория адвокатов в Великобритании, ведущих подготовку судебных материалов для ведения дел барристерами.

любовного толка). Старший клерк – исповедник, выполняющий отцовские функции. Задел для этой темы был представлен в предыдущем сериале Моффета («Уголовное судопроизводство»), где героиня Максин Пик была домохозяйкой, женой королевского адвоката, а старший клерк приходился крестным отцом ее дочери.

Своеобразен облик Лондона в «Шелке». Город представлен через торцы зданий, подъезды, лестницы, перила, на которые облокачивается Марта. Выяснение отношений между оппонентами и корпоративные пьянки проходят в фойе Королевского суда[4]. Мизансцены выстроены на внутрикадровом монтаже.

Шелковые шнурки, стягивающие фолианты, с которыми работают сотрудники «Шу Лейн», рифмуются с цифровыми лентами, скрепляющими персонажей в титрах. Марта Костелло – блестящий адвокат, нордическая блондинка, независимая и принципиальная. Ее девиз – «Клиент невиновен, пока не доказано обратное». Старший клерк конторы Билли характеризует ее как «нечто среднее между матерью Терезой, Лютером Кингом и маленьким ротвейлером». Клайв Ридер, второй ведущий барристер конторы, находит много общего у Марты с королевой Елизаветой: обе «сильные, суровые, бледные, окружены мужчинами, которым отказывают». Для своего клиента она сделает невозможное, докопается до самой сути и добьется оправдания даже отъявленного негодяя, если именно в данном преступлении он невиновен. Клайв даже ревнует ее к неблагодарным «детям», кроме того, последствия побед Марты, особенно в период «шелка», все чаще катастрофичны. Потому от сезона к сезону растет драматический накал проекта.

Клайв, биофил и плейбой, выполняет функцию глуповатого приятеля главной героини. Как принято в классическом английском детективе, он не скрывает ни одного из соображений, приходящих ему в голову. И, кроме того, не обходит вниманием более или менее привлекательную особу женского пола. Словом, Клайв заслуживает снисхождения Марты и аудитории. А то, что он первым получает «шелк», лишь лишний раз доказывает профеминистскую аксиому – женщина должна быть в десятки раз сообразительнее мужчины, чтобы получить ту же должность. Однако Клайв не просто доминантный самец со взглядом отчаявшегося барашка, а достаточно циничный тип. Он руководствуется принципом «подгонки»: нужно заставить присяжных думать, что это их решение. Клайв тщательно маскирует свою эрудицию и только с Мартой иногда цитирует литературных классиков, а однажды даже использует отсылку к «Списку Шиндлера» Спилберга.

Билли Лэмб – главный клерк конторы, сибарит и наседка в одном лице. Он, не стесняясь в средствах, обеспечивает блестящих адвокатов интересной работой и высокими гонорарами, лакируя каждый свой поступок ироничным и сакраментальным лозунгом: «Мы семья». Позер и кривляка, к барристерам он обращается или по имени, или высокопарно – «мисс» или «сэр», а к клеркам мужеского пола снисходительно: «сынок». Его девиз – «Мама всегда говорила: найдется кто-то слабее тебя». Билли – провокатор: самых талантливых барристеров заставляет работать на износ. Но он бывает и поразительно великодушен, и именно с ним Марта может быть откровенной. Билли способен спасти своих подопечных в самой критичной ситуации, даже рискуя репутацией и жизнью. Впрочем, в финале эта стратегия признается неэффективной, и старший клерк «Шу Лейн» исчезает вместе с главной героиней.

4
Монументальный комплекс зданий в неоготическом стиле на улице Стрэнд в центре Лондона

«Шелк»

«Шелк» избегает флэшбэков, рапидов. Знакомство зрителя с Мартой Костелло поставлено как яркий выход на сцену перед независимым жюри, главным выразительным средством в этом эпизоде служит ритм. Суд – театр, и все барристеры в нем актеры, актеры классической школы. Розовой ленточкой перевязана стопка бумаг, привезенная в сумке на колесиках, губной помадой подписывает Марта очередное выигранное дело. И нет в этом ритуале ни грамма дешевого кокетства. Она находится в том возрасте и положении, когда пепельный цвет волос и яркую красную помаду на губах носят именно те, кому это действительно идет, посему и свою любовь к спортивным машинам Марта не намерена скрывать. Каждое дело для нее как производство шелковой нити – процесс сложный, требующий большой деликатности. Стереотипам противопоставлена энергия отдельного человека. Марта – не сухарь, не «синий чулок», привлекательная женщина. На начало действия ей тридцать пять. «Детей нет, абортов тоже», – признается она коллеге. Когда-то она выбрала учебу и уехала в другой город, оставив мать одну ухаживать за умирающим отцом. «Не моя вина, что я хотела большего», – резюмирует она. Жертвуя многим ради клиентов, она наивно полагает, что узнает правду, когда смотрит клиенту в глаза. Именно поэтому ее будущее туманно и неопределенно.

Максин Пик – успешная телевизионная актриса, Broadcasting Press Guild Award неоднократно номинировала ее на премии. Шарм ее Марты формируется из деталей: неважная осанка, неизящная походка; она неловко курит, а подвыпив, может неожиданно пуститься в неуклюжий пляс. Однажды она влюбляется в военного и, набравшись лишнего, крадется к нему в спальню. В этот момент она больше всего напоминает трогательного подростка. И, кажется, секрет очарования этой героини кроется как раз в точно соблюденном балансе детскости и деловитости. В каком-то смысле барристер Костелло

в основе своей – вариация современной, полной романтических иллюзий особы. Временами, увлекшись процессом защиты в зале суда, она становится красавицей. Кроме того, роль Марты Костелло почти что костюмная роль, и это наделяет героиню Пик своеобразным магнетизмом и дополнительно подчеркивает статус ее героини – несовременная современница.

В отличие от Клайва, прибегающего к методу «рационализации для других», Марта пропагандирует кропотливый текстологический анализ. И каждый процесс по самому избитому, безнадежному или смехотворному делу для нее прежде всего поиск социальности через пересмотр, опрокидывание стандартов. Свой метод она противопоставляет практике примерки обстоятельств на себя, когда личную проблему юристу помогает решить дело подсудимого. Формально успех Марте обычно приносят тщание, с которым она осуществляет «покадровый» анализ незначительных, с точки зрения коллег, следственных материалов, и беседы с подзащитными, нередко напоминающие психотерапевтические сеансы. У нее свой инструментарий: поиск улик уходит на второй план, важнее изучение сиюминутных человеческих реакций, поэтому раскрытие преступлений чаще всего происходит непосредственно на заседаниях, спонтанно, так сказать, в онлайн-режиме. И зал суда превращается в площадку для импровизации.

Принцип домино

Мы не в Америке, мистер. Мы не ходим туда-сюда во время выступлений перед присяжными.
Из сериала «Шелк»

Что делает увлекательным «Шелк»? Секрет в том, как Марта допрашивает своего клиента и ведет перекрестный допрос. Свидетель обвинения в этом случае чаще всего снят снизу, а Марта – американским планом в три четверти «врезается» в экран. За нею обвиняемый в окружении едва уловимых теней на перегородке, отделяющей его от остальных: он (она) существует в зеркале чужих мнений, реакции чаще всего «отраженные». И до финала каждой серии зритель не знает, действительно ли виноват подсудимый, хотя результат слушания в восьмидесяти процентах случаев предсказуем. Цель Марты – научить присяжных, барристеров, судей и коллег, да и самих подсудимых, менее прямолинейному подходу к действительности, а не только раскрыть преступление. Клайв же, в отличие от Билли и Марты, оперирует черно-белыми категориями.

Создатели «Шелка» уловили потребность зрителей увидеть театр суда, людей суда. В сегменте сериалов об адвокатских конторах сегодня лидируют США. Поэтому можно предположить, что «Шелк» стал своего рода ответом на американскую «Хорошую жену» (The Good Wife, 2009–…), где повествование строится вокруг адвокатской деятельности симпатичной женщины бальзаковского возраста Алисии. При этом в «Хорошей жене» семейная и юридическая драмы смешаны примерно в равных пропорциях. Вынужденная выйти на работу обладательница американского диплома юриста, как и Марта, Алисия отличается непроницаемой внешностью, но выглядит такой холеной, словно вернулась не из отпуска по уходу за детьми и не из зала суда, а со спа-курорта. У блондинки Марты каждое дело оставляет морщинку на лице, у брюнетки Алисии на лице нет ни единой складки, только вздернутая бровь и надменный

взгляд призваны заявить о ее внутренней силе, цельности и отваге. При этом оба сериала в основе своей – назидательные сказки о самостоятельной женщине, только «Шелк» сказка не о Золушке, не о королеве-матери, а о фее – редкой труженице.

Авторы не боятся резких контрастов: оппоненты Костелло уступают ей либо в интеллекте, либо во внешности, либо по морально-этическим параметрам. В первом сезоне создатели рискуют, предлагая неполиткорректное решение сквозного конфликта: главная интриганка Кейт Брокман (Нина Сосанья) – афроангличанка, прокурор, единственная из всех заговорщиков не удостоится милости Билла и покинет стены «Шу Лейн».

Мужское и женское

Кажется, что «Шелк» повествует об откровенной дискриминации по половому признаку, однако сериал не углубляется в раскадровку борьбы с гендерными стереотипами. Хотя в реальности женщины-барристеры чрезвычайно редко получают «шелк», в сериале ситуация более радужная. В то же время не случайно все три сезона закольцованы «мужскими процессами» – Марта защищает мужчин, причем маргиналов.

Отчаянная борьба в третьем сезоне сериала разгорается между Костелло и двумя обвинителями, а также между клерками, жаждущими сменить не отличающегося благочестием и крепким здоровьем Билли Лэмба. Победы Марты все менее триумфальны и все более неоднозначны. Приговор уже редко озвучивается в кадре. Центром повествования становится офис. Марта и Клайв продолжают флиртовать друг с другом, а Билли тем временем, тяжело заболев, принимает гормоны и утрачивает мужское качество. Администратор Харриет Хаммонд (Миранда Рейсон) выносит вердикт: «Твои главные качества сентиментальность и преданность – два самых переоцененных человечеством свойства». В финальных поединках Марта оказывается бессильной что-то противопоставить железной логике новых сотрудников «Шу Лейн».

В третьем сезоне в Марте начинает доминировать тема материнского: в первой же серии ее принимают за родительницу подсудимого демонстранта, и даже Клайв просит ее «отключить любовь» и мыслить «юридически». Как к несмышленым детям она относится к религиозным фанатикам – католикам и мусульманам, к стажерам и подзащитным – и дарит им свою заботу. И только получив «шелк», Марта осознает, что вся ее жизнь – бесконечная серия процессов без результата. Люди рядом с ней не задерживаются, она остается один на один со своими победами. Тем временем самая бездарная, но ловко оформившая скандал стажер Эми Лэнг (Джессика Хенвик) оказывается в дамках, став настоящим антагонистом Марты. Время защиты на износ уходит, наступает время обвинителей. Вместо идеалистических разговоров о семье и сентиментальных ритуалов в «Шу Лейн» отныне приветствуется здоровый секс на рабочем месте. В промышленности сегодня предпочтительны «менее проблематичные» породы шелкопряда. И поскольку выход бабочек из коконов наступает после окукливания, то люди убивают куколку, что упрощает раскручивание кокона. «Стадии полета» не дождаться и Марте. Такого типа барристер – или шелкопряд, находящийся под угрозой исчезновения вид, или фантазия… ◆

Катерина Тарханова

ВОЗВРАЩЕНИЕ ВПЕРЕД

«Возвращение в А», режиссер Егор Кончаловский

Ольга Артемьева

ВЕСЬ ЭТОТ ДЖАЗ

«Под маской жиголо»
Fading Gigolo
Автор сценария, режиссер Джон Туртурро
Оператор Марко Понтекорво
Художник Лестер Коэн
Композиторы Абрахам Лабориэль, Билл Максвелл
В ролях: Джон Туртурро, Вуди Аллен, Шэрон Стоун, София Вергара, Ванесса Паради, Лив Шрайбер, Тоня Пинкинс, Джейд Диксон, Обри Джозеф, Данте Хоагленд и другие
Antidote Films
США
2013

Когда у стареющего владельца книжной лавки Мюррея (Вуди Аллен) не остается никаких надежд на спасение далеко не процветающего бизнеса, его дерматолог (Шэрон Стоун), женщина замужняя, но сильно скучающая в перманентном отсутствии мужа-скалолаза, очень кстати упоминает, что вместе с подругой не прочь заняться сексом втроем – и даже не против отстегнуть за это достойную сумму: был бы хороший «третий». Быстро просчитав варианты, Мюррей тут же подкладывает под женщину своего приятеля Фьораванте (Джон Туртурро) – почитателя цветов и вообще мужчину прекрасного и положительного во всех отношениях. Войдя во вкус, приятели вскоре берут идиотские творческие псевдонимы, и жизнь становится совсем уж прекрасна – один искренне радуется довольству доселе обделенных вниманием женщин, второй покупает новый диван. Система дает сбой, когда Мюррей решает порадовать диковатую вдову почившего раввина (Ванесса Паради) и под надуманным предлогам приводит ее к приятелю, у которого она начинает рыдать непосредственно на массажном столе, – конечно же, это начало большего и высокого чувства. Из-за кустов за всем происходящим неодобрительно и не очень разобравшись в ситуации, наблюдает давно влюбленный во вдову дружинник из хасидской общины (Лив Шрайбер).

В свой мир фильм Джона Туртурро вбрасывает зрителя, как припозднившегося гостя на кухонный междусобойчик, – уже на третьей минуте Мюррей предлагает Фьораванте заняться проституцией. За кадром играет джаз, героям не

придумано ничего, кроме пунктирных линий (у одного – красивая темнокожая жена и много приемных детей, другой постоянно любовно протирает тряпочкой орхидеи) и в меру остроумных реплик. Причем в меру, кажется, вполне осознанно, в согласии с замыслом – картина воспаряет своей вполне выносимой легкостью бытия над общепринятыми драматургическими законами, собственным невесомым сюжетом и героями.

Вуди Аллен играет все то, что он играет всегда последние пятнадцать лет; Туртурро играть не нужно в принципе, его персонаж – абстракция, трогательная пародия на эротическую фантазию, удовлетворяющую все женские запросы разом, решительно не соответствуя при этом ни одному из них. Красота в глазах смотрящего, любовь – набор биохимических реакций – все это в фильме некоторым образом проговаривается, но ни в коем случае не становится смыслообразующим мотивом. Так же, как не становится им и, упаси господь, тема бытия ортодоксальных евреев в современном Бруклине – несмотря на то, что именно этому посвящена львиная доля шуток.

Как нормальная джазовая импровизация, «Под маской жиголо» не следует логике единой мелодии, распадаясь на мириады трогательных юморесок. Вот Туртурро приходит к Шэрон Стоун, чтобы в первый раз заняться любовью «за деньги», – а она смущается больше него и боится подхватить гонорею. Вот Аллен играет в бейсбол. Аллен разговаривает по телефону из шкафа. Аллен и вши. Аллен и хасиды. Напрашивающаяся шутка про то, что Туртурро снимает какой-то неснятый фильм с Вуди Алленом – хорошая шутка, но не слишком правдивая. Действительно, чтобы найти адекватный аналог легковесной поступи фильма Туртурро, вроде бы нужно отмотать ленту во времена «Манхэттена» и «Энни Холл». Формально да, но на деле адекватного аналога там нет. Аллен тогда был не в пример зубоскалистее, киноязык лишь прикидывался легковесным, трава, конечно, была зеленее.

Как ни странно, ближайшие родственники «Жиголо» отыскиваются где-то среди комедий 80-х – с их часто сбитым дыханием, хромающей логикой, но неизменно искрящихся энергией пузырьков в бокале с недорогим шампанским в новогоднюю ночь. Причем, в отличие от другой известной режиссерской работы Джона Туртурро «Любовь и сигареты», лежавшей в области уютного, но несколько фиглярского стилизаторства, интонация нынешней картины, кажется, поймана вполне случайно – и, как все по-настоящему хрупкое и мимолетное, не терпит пристального к себе внимания и потому не склонна поддаваться анализу.

Случайность, в рифму с импровизацией, здесь вообще ключевое слово. «Жиголо» – это в некотором смысле кошмар недавнего выпускника киношколы: десять конфликтов сразу, и ни один не докручен до победного, нераскрытые характеры, половина эпизодов даже не пытается двигать действие вперед или что-то объяснять, плюс – нескончаемые издевательства над ортодоксальными иудеями. Не хочется обобщать, утверждая, что все это странным образом срабатывает не хуже, чем те примеры, где все вышеперечисленное есть. Но тем не менее, да, срабатывает. Как Новый год состоится и без дешевого шампанского, так и кинопроцесс покатится по накатанной и с фильмом Туртурро, и без него. Просто – опять же как и в случае с шампанским – с ним в целом приятнее. +

Инна Ткаченко

ЖЕНЩИНЫ, КОТОРЫЕ ПРИШЛИ С ХОЛОДА

Стол – шведский, принц – датский, сериал – смотреть онлайн: приблизительно так отзывается всякий поисковик на предложение выдать столбик стереотипных понятий по ключевым словам «сериал», «шведский» и «датский». Если обратиться к собственному набору представлений о соответствиях смыслам вышеуказанных трех, то за «шведским» вытянется пестрая лента от Ингмара Бергмана и Августа Стриндберга до ABBA, IKEA, секса втроем и Карлсона. За «датским», конечно же, откроются Lego, Русалочка, карикатуры на пророка Мохаммеда и Ларс фон Триер. Что всплывает в сознании каждого в связи «сериалом», не так интересно: Бразилия, «Санта-Барбара» или уже Homeland. Совершенно очевидно, что сочетание Швеция-Дания-сериал до сих пор звучит не слишком устойчиво. А между тем именно в Скандинавии несколько лет назад мировая телевизионная индустрия обнаружила настоящий сюжетный клондайк. И если в полном метре эти две державы неподражаемо сражаются с Голливудом под флагами фестивального кинематографа, то в телевизионном формате по итогам нескольких сезонов датчане и шведы вырвались в «модные штучки» и теперь ведут наступление.

Счет в этой игре открыли шведы, выпустив еще в 2005-м детективный сериал «Валландер» (Wallander) по мотивам романов Хеннинга Манкелля. Странноватый комиссар полиции провинциального городка по имени Курт Валландер – это такой несмешной европейский Коломбо при должности: немного романтик, немного скандалист. Загадочные убийства, мистические ритуалы, чрезмерная жестокость, странная сексуальность убийц и всякое такое артхаусно-нуарное, необычное для телевидения. Первые два сезона с успехом прокатились по телеэкранам во всей Центральной Европе и Скандинавии. И вот уже в 2008-м BBC Four показывает британский римейк «Валландера» с Кеннетом Браной в главной роли.

Важно отметить, что речь идет именно о римейке, а не о национальной адаптации сюжета или франшизе, так как Брана играет того самого шведского комиссара, а не его

←
Сериал «Правительство»

английского двойника. Конечно же, психофизика Браны отменяет любое сходство персонажа с условным Коломбо. Но самое важное в том, что BBC покупала не персонаж, BBC покупала сюжеты и атмосферу. Так вот, действие сериала происходит в Швеции, в том же самом маленьком (и совершенно неизвестном публике) городке Истад. Все натурные съемки идут там же. Прелесть «Валландера» с Браной в том, что для британца он вроде бы как «заграничный». В то время как для всех остальных – невероятно британский, а значит, в высшей степени качественный. Фирменное нордическое безумие, известное всем нам по классической литературе, кинематографу и почти в равной степени с ними по романам Стига Ларссона, очаровало самодостаточную Англию. Знаменитые «Лютер» (Luther), «Современный потрошитель» (Whitechapel) и новый «Инспектор Морс» под названием Endeavour появятся спустя несколько лет, и закрутится эта страшная карусель. Чудак-детектив против кругов ада, полыхающих в соседнем дворе. Хороший человек на рандеву с бездной, которой никто не заметил. Что примечательно: нет в этой концепции ни супергероя, ни агнца, ни сатаны – а только грустный взгляд полицейского, пришедшего на работу…

Всего за эти годы в эфир вышли шесть шведских и три британских сезона. Римейки оказались даже более успешными, чем оригиналы: на Кеннета Брану и всех создателей сериала – от продюсеров до художников – посыпались награды и номинации на самые престижные телевизионные премии, включая BAFTA. Вот так и получилось, что именно «Валландер» открыл это новое направление в телевизионной геополитике.

Его высокие рейтинги в какой-то степени, конечно, объясняются участием в проекте звезды, так как люди по-прежнему ходят в кино «на артистов» и примерно по той же причине усаживаются перед телевизором. Но вот это «примерно» является невероятно значимым уточнением, ибо артисты артистами, а успешный сериал – это нечто совсем иного рода. Да, в большинстве случаев звезда может сделать героя, сообщив ему собственную исключительность. Бывает и так, что герой делает из актера звезду – вспомним того же Коломбо, принесшего мировой триумф Питеру Фальку. Из примеров недавнего времени показательны две ярчайшие пары актер – роль: Дэмиан Льюис и его Броди («Чужой среди своих», Homeland) и, конечно, Джон Хэмм с его Доном Дрейпером («Безумцы», Mad Men). Это актеры, которых не ждали, но без них уже нет современного телевидения. Однако ни комиссар Курт Валландер, ни исполнившие его роль Кеннет Брана и Кристер Хенрикссон, хоть и весьма преуспели, не вошли полноправно в сонм сериальных богов. Они просто указали (повторюсь) новое направление для поисков абсолютной первоосновы любого успешного сериала. И эта первооснова – не звезда и не герой. Это – сюжет.

По разным студиям, продакшн-компаниям и телеканалам Москвы последние полгода ходят по меньшей мере четыре заявки на русскую версию самого знаменитого скандинавского сериала последних лет «Мост» (Bron/Broen, 2011). Говорят, что ни одна из них так и не будет принята. Однако ж после того, как шведско-датский «Мост» выдержал уже две международные франшизы, его российский вариант выглядит более чем логичным. К тому же отечественные производители явно решили спасаться от кризиса идей бегством за идеями на Запад: Павел Лунгин уже снимает для канала «Россия» наш родимый Homeland – «Родину» с Владимиром Машковым, а Александр Цекало

Сериал «Валландер»

продюсирует для Первого наш вариант «Лютера» с Константином Лавроненко. Так отчего же «Мосту» не стать русским в сложившейся ситуации?

Сюжет этой роскошной криминальной драмы завязывается на гигантском Эресуннском мосту, соединяющем над водой шведский город Мальмё и датскую столицу Копенгаген. Однажды ночью на сорок секунд семикилометровая махина погружается во мрак. За это время некто успевает уложить точно на середине моста – то есть на границе Дании и Швеции – тело женщины. На место выезжают две полицейские бригады с двух сторон, так как непонятно, кто должен заниматься этим делом. Шведы под руководством странноватой блондинки по имени Сага Норен (София Хелин) опознают в погибшей председателя горсовета Мальмё, и преступление сразу же становится «шведским». Датская бригада, практически перекрестившись, собирается по домам, и вот в эту секунду… шведские криминалисты приподнимают тело, чтобы погрузить его на каталку, а оно оказывается разрезанным пополам. Очень скоро выясняется, что ноги (лежавшие с датской стороны границы) принадлежат не председателю горсовета Мальмё, а проститутке из Копенгагена. Датский следователь Мартин Рохде (Ким Бодниа) берется за дело со своей стороны моста, и с этого момента все оказывается буквально поделенным надвое, все будет иметь свою противоположность и все будет соединено какими-то особыми, таинственными нитями. Мужское и женское, прошлое и настоящее, личное и профессиональное, отец и сын, любовь и секс, причина и следствие, друг и враг, верх и низ, «право» и «лево», Швеция и Дания.

Женщина, разрезанная пополам, или женщина, состоящая из двух несовмещающихся частей, – это завязка сюжета, его основная движущая сила. И развязка одновременно. И если завязка уже описана выше, то развитие и финал нуждаются в объяснениях. Главная героиня «Моста» – следователь-ша-трудоголик Сага Норен – способна в течение одного вечера посетить морг, написать рапорт на коллегу, нарушившего какой-нибудь пункт в должностной инструкции, и снять на час симпатичного бармена для быстрого секса перед ночным дежурством. Она великолепна в работе, но во всех остальных проявлениях – невыносима. Она не красит ресницы, непонятно, бывает ли у парикмахера, черт знает как одевается, но четко следит за тем, чтобы не было запаха

Сериал «Убийство»

из подмышек. При малейшем подозрении на такое безобразие Сага немедленно достает дезодорант и переодевается в свежее на глазах у всего отдела. Хороша героиня? Чудо как хороша: резкая, аутичная, аналогично Холмсу, который не знает о том, что Земля вращается вокруг Солнца, Сага не имеет понятия об элементарном. Она полностью лишена какого бы то ни было такта или сострадания. Если надо срочно снять показания со смертельно раненного и тем самым убить его, Сага снимет показания, чем убьет раненого, и спокойно пойдет домой.

Актриса София Хелин, исполнившая эту дивную дикую роль, была уверена в том, что публика отторгнет ее героиню. Она представляла ее тупой ковбойшей, которая ходит в кино посмотреть на Грязного Гарри. Потом Хелин решила, что Сага настолько далека от всяких искусств, что она вряд ли вообще хоть раз в своей жизни посещала кинотеатр. Каково же было ее удивление, когда после выхода сериала в эфир у Саги Норен образовалось множество поклонников и фан-клубов. «Сага Норен – это я», – говорили актрисе весьма симпатичные дамочки. Двойственность, присущая Саге, разорванность между ее личным верхом и ее личным низом, оказалась весьма любезной аудитории «Моста» и в Скандинавии, и далеко-далеко. Вот вам основная движущая сила, и она такова.

Что же касается развязки, то в ней и была найдена/сформулирована та самая изначальная женщина, разделившаяся пополам в сознании безумного убийцы. Нежная мать и любящая жена, изменявшая ему с лучшим другом. Она и есть повод сжигать мосты, резать по живому, проводить границу между… Убийца сменил лицо, запутал следы, возвел гору трупов, изображая борца с социальным неравенством и прочими буржуазными язвами. Он подбирался к «другу» все ближе и ближе, ничем не выдавая себя. Ну какое же отношение может иметь похищение автобуса со школьниками или отравление бомжа к супружеской измене? А убийство шизофреником психиатра? А исчезновение влюбленных подростков? А объявленный взрыв торгового центра или шоколадной фабрики? Да никакого и никогда. Если не знать, разумеется, что расследование ведет тот самый лучший друг.

Да, им был Мартин Рохде с датского берега – счастливый семьянин, немного гулена и папаша кучи детей. Все, что было сделано на мосту и после моста, было сделано для него. Мартин, который давно забыл о прошлом, должен был потерять и настоящее, и будущее – это логично. Конечно, ни месть á la Монте-Кристо наоборот, ни друг-враг, ни cherchez la femme как объяснение всему и вся не являются скандинавским изобретением. «Мост», перемешавший все мыслимые и немыслимые криминальные ходы, заглянул по доброй европейской традиции во все замочные скважины всех домов и квартирок своих персонажей. Авторское в сочетании с жанровым взорвало телеэфир. «Телевидение Швеции» (Sveriges Television, SVT1) и «Радио Дании» (Danmarks Radio, DR1) создали свой самый знаменитый совместный проект, а его авторы и продюсеры вошли в историю телевидения.

Акцентированная пограничность всего происходящего сделала «Мост» привлекательным для копирования в США и Великобритании. В прошлом сезоне Fox Productions выпустили свой «Мост» (The Bridge) с Дианой Крюгер в главной роли. Действие происходит на границе с Мексикой, в известном всему миру рассаднике проституции, наркоторговли и прочей нелегальной эмиграции. Британцы и французы силами Canal+ и Sky Atlantic создали «Туннель» (The Tunnel) с бюджетом в 15 миллионов фунтов, а завязка жуткого действия происходит под Ла-Маншем, на границе двух известных нам государств. В отличие от «Валландера», чей римейк превзошел по популярности оригинал, франшизы «Моста» во всем ему уступают. Уровень режиссуры и актерских работ несопоставимы. К тому же и англо-французский, и американо-мексиканский проекты вязнут в патологическом, уродливом, нарочитом. То, что у скандинавов было плохой погодой, здесь оборачивается полнейшей беспросветностью. Все очень слишком. Все очень первертно.

Так как в открытом доступе нет информации о бюджете шведско-датского телешедевра, судить об экономической стороне предприятия затруднительно. Однако есть все основания предположить, что международные версии обошлись их создателям куда дороже, чем держателям прав. Появится ли российская версия «Моста» и на какой границе разложат две половинки женских тел наши кинематографисты, кто ж знает? Зато известно, что после внушительного успеха второго сезона «Моста» сценарист Ханс Росенфельдт получил заказ на сценарии к третьему сезону. Съемки должны начаться в сентябре 2014-го, а эфир запланирован на сентябрь 2015 года. Автор обещает публике сохранить большинство действующих лиц, включая, конечно же, главных героев.

Из всех лучших проектов, произведенных в Скандинавии, пока что только «Валландер» прожил дольше трех сезонов. На родине и за рубежом великолепному «Мосту» предшествовало блистательное «Убийство», или «Преступление», если быть точными в переводе с датского (Forbrydelsen, 2007–2012). Милая, но очень странная женщина-детектив (да-да, именно так) Сара Лунн (Софи Гробёль) собирается выйти замуж и переехать в Швецию (а куда же еще?). На ход ноги она начинает расследовать убийство девочки-подростка, к которому в разгар избирательной кампании оказывается причастен кандидат в мэры Копенгагена Троэльс Хартманн (Ларс Миккельсен). Политическая верхушка страны со своими мегастрастями и рабочий класс с его свинцовыми ужасами – вот две стихии, обрушившие надежды Сары на счастливый брак «за мостом» и стоившие ей карьеры.

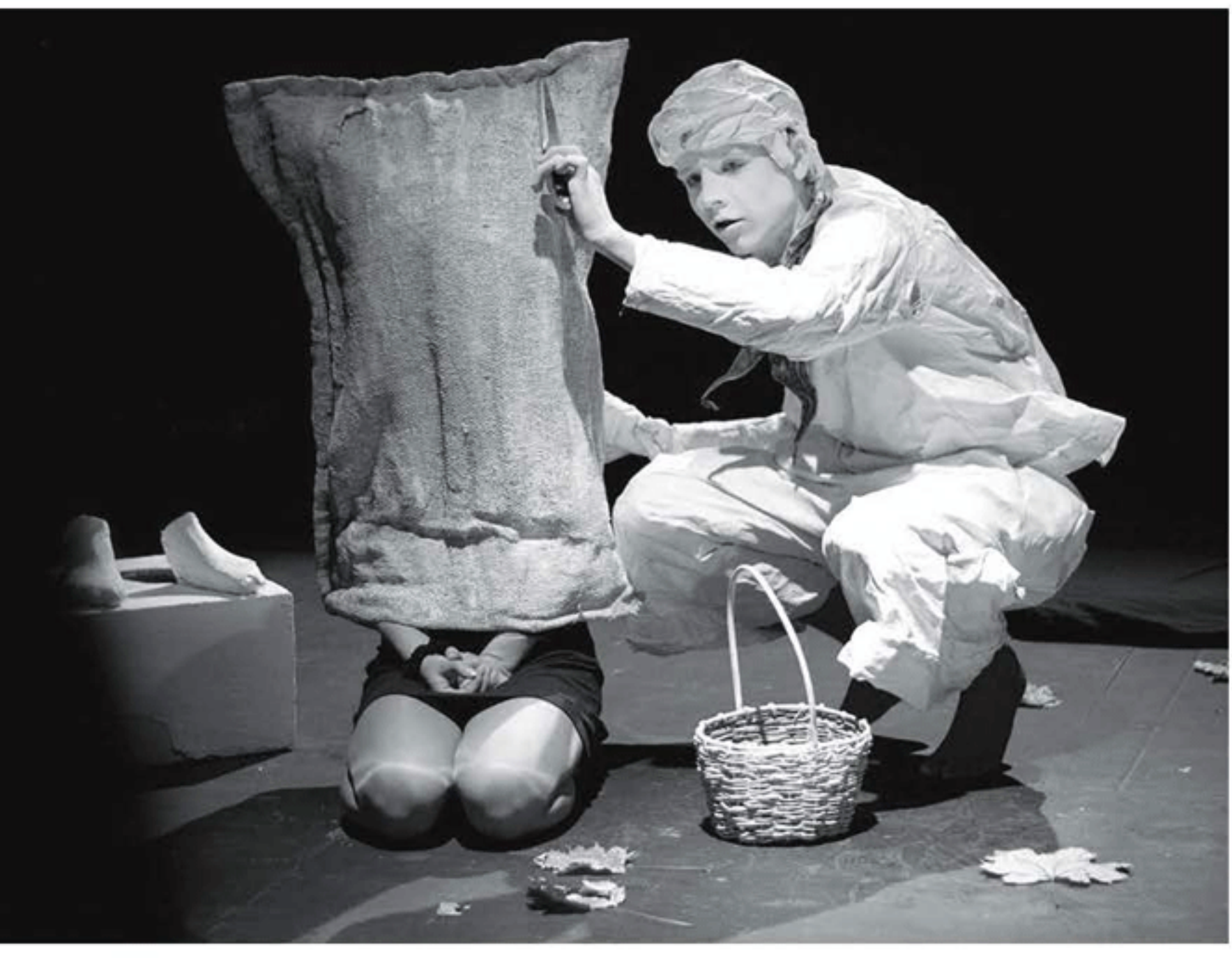
Автор «Убийства» датчанин Сёрен Свеструп, придумав свою Сару Лунн, вытянул счастливый билет. В 2010 году права на его сценарии и персонажей покупает все тот же любитель скандинавского нуара Fox Productions. И уже через год в эфир выходит первый сезон американо-канадского «Убийства» (The Killing), в создании которого принимает участие мощный пул американских сценаристов. Среди них и знаменитый теперь Ник Пиццолатто, создатель «Настоящего детектива» (True Detective, 2014) – тяжелой криминальной драмы с Вуди Харрелсоном и Мэтью Макконахи, в которой одинаково четко прослеживаются мотивы из «Сердца ангела» (потому что Луизиана) и из «Убийства»/«Моста»/«Валландера» (потому что простой полицейский с грустным взглядом опять на краю бездны). Скандинавская неторопливость, скандинавская доскональность, скандинавская невозмутимость завоевали Америку с помощью «Убийства». И если на родине проект уже сошел с пробега, то в США снят четвертый сезон, а премьера первой серии запланирована на август.

Сара Лунн. Сага Норен. Женское, такое хрупкое, уязвимое и такое настойчиво-деятельное предстает и в «Мосте», и в «Убийстве» прочной несущей конструкцией. И в этом нет никакой случайности, а есть точнейшее следование скандинавской традиции, в которой женский образ чаще всего оказывался в центре повествовательной композиции: Сольвейг, Гедда Габлер, Нора, дочки-матери Бергмана, сумасшедшие героини фон Триера, оттуда же – Герда, Русалочка и Дюймовочка Андерсена. На заре кинематографа, в начале 1920-х, Швеция вовсю экранизировала героические сентиментальные романы Сельмы Лагерлёф, той самой нобелевской лауреатки и автора «Удивительного путешествия Нильса Хольгерссона с дикими гусями по Швеции». Великий Виктор Шёстрём поставил по ее роману «Возницу» (Körkarlen, 1920), героиня которой силой любви возвращает с того света совсем пропащего. Первую крупную роль в кино Грета Гарбо сыграла в «Саге о Иёсте Берлинге» (Gösta Berlings saga, 1924) по роману Лагерлёф о невероятной силе женской любви. В 1922 году выходит самая настоящая экранизация «Молота ведьм» под названием «Ведьмы» (Häxan) – первый скандинавский хоррор, в основе которого, разумеется, страшные женские судьбы и сильнейшие женские характеры. Такое стечение культурных традиций и кинематографических обстоятельств со временем предполагает получение отличного результата, ибо «не на пустом месте», как говорится.

Единственный знаменитый датский сериал, не имеющий пока международных римейков, – «Правительство» (Borgen, 2010–2013). И снова женщина во главе угла, но уже не детектив, а премьер-министр. Из хлопотливой партийной тетки героиня превращается в политика мирового значения: скандалы, интриги, победы и поражения. Вот она кладет на лопатки конкурентов. А вот ее бросает муж, и все летит к чертям… Прекрасная работа не самой известной в Дании актрисы Сисе Бабетт Кнусен, исполнившей главную роль, сделала для страны куда больше, чем это когда-либо предполагалось. Верите ли, три сезона политической мелодрамы, раскрывающей тайны современного датского королевства, способны совершить переворот в сознании подданных? А ведь именно так и произошло. После выхода в эфир первого сезона «Правительства» впервые в истории этого государства премьер-министром была избрана женщина – теперь уже знаменитая Хелле Торнинг-Шмитт.

Сериал «Мост»

Рассуждая об успехах скандинавов на телевизионном рынке, нельзя не задаться вопросом: «А как же это случилось? Неужели само собой?» И вот тут стоит отметить, что случилось это не само собой, а с легкой руки человека, совершившего в 1994 году настоящую революцию на датском телевидении. Его зовут Румле Хаммерих и сейчас он является креативным директором киностудии Nordisk Film. В 1994-м Хаммерих, выпускник Датской киношколы, режиссер и сценарист, был назначен директором отдела кинопроизводства телеканала DR. Свою задачу он видел в том, чтобы убрать из эфира плохой драмтеатр и привести на телевидение лучших датских кинематографистов. Горячий поклонник американской сценарной школы, Хаммерих искал в союзники тех, кто прежде всего умеет рассказать историю. Правда, для начала он запустил крайне запутанный мистический сериал Ларса фон Триера «Королевство» (Riget, 1994) о нелегких буднях докторов, пациентов и призраков городской больницы. Но, с другой стороны, кто, как не фон Триер, мог раз и навсегда выбить пыль из главного телеканала страны? Так оно и случилось. За четыре года, перед уходом на Nordisk Film, Хаммерих успел запустить несколько удачных проектов с помощью своих друзей-кинематографистов и полностью переоборудовать все студии телеканала. Нетрудно подсчитать, что от начала славных дел на DR до получения скандинавами признания мировой телеиндустрии прошло двадцать лет. Вполне достаточно для того, чтобы не только научиться рассказывать истории, но и предлагать миру свои сюжеты. ◆



Евгений Григорьев

ПРОБЛЕМЫ РОСТА

Беседу ведет Андрей Апостолов

Андрей Апостолов. Мы встретились после твоей репетиции вблизи «Гоголь-центра». У меня вообще такое ощущение, что происходит обратная миграция. Был период, когда «театралы» – Иван Вырыпаев, твой мастер Кирилл Серебренников, Владимир Мирзоев, другие режиссеры – активно изменяли театру с кино. Сейчас как будто обратная тенденция. Вот Мизгирев, ты… Почему театр? Чего тебе не хватало в документальном кино?

Евгений Григорьев. Мне не хватает опыта работы с артистами, а театр – то самое место, где этим занимаешься. В кино актер приезжает на смену, и ты не успеваешь с ним толком поработать. Дикая в этом смысле индустрия. А я собираюсь снимать игровой короткий метр, а за ним и полный метр. Когда я это задумал, то пошел к Кириллу. Когда узнал, что он набирает курс магистратуры.

Андрей Апостолов. Твой дебютный спектакль «Павлик – мой бог» по пьесе Нины Беленицкой[1] до сих пор живет и процветает. Через несколько месяцев большая премьера в «Гоголь-центре»… Ты уже чувствуешь себя театральным режиссером?

Евгений Григорьев. Нет, я только учусь. Многого не знаю. Я не то чтобы совсем неофит, но хочу еще всякому разному научиться и привлекаю всех, кто мог бы мне помочь. Многие соглашаются. Соглашаются, потому что у нас есть замысел. Меня уговорили ставить «Сталкер». То есть у Кирилла была задача – киносценарий на сцене. Мы сначала другой фильм выбрали.

Андрей Апостолов. Какой?

Евгений Григорьев. Мы хотели поставить абсолютно лживый советский фильм «Светлый путь» Александрова. Насквозь лживый. Но ничего, кроме стёба, не придумали. И вот «Сталкер». Я два дня отговаривал соратников. Говорю: «Вы с ума сошли! Где Женя Григорьев и где «Сталкер»!» Но ночью пришли демоны и подсказали ход: взять первый вариант сценария Стругацких. Он называется «Машина желаний». Мы открыли его, и выяснилось, что это вообще другая история. Мы с Андреем Арсеньевичем не спорим, это параллельная версия с теми

←
«Павлик – мой бог», режиссер Евгений Григорьев.
Фото Алексея Лукьянова

1
Пьеса опубликована в «Искусстве кино», 2007, № 3.

же героями. Там сталкер – бандит. Совершенно нет темы блаженного, ничего общего с образом, который создал Кайдановский. Если ты сейчас выйдешь на улицу и спросишь, что такое сталкер, тебе скажут, что это компьютерная игра. Поэтому мой спектакль – это 3D-шутер, бродилка. Одиннадцать трупов, бабушки, сожженные из огнемета… Что делает человек в игре? Убивает и мародерствует. Как можно загадать сокровенное, когда ты прошел по трупам?.. Я всем артистам говорю, что мы этот спектакль играем только для того, чтобы после него зритель подумал о самом сокровенном для себя. «Павлик…» ведь на той же идее сделан, поэтому там зрители загадывают желания и пишут ему записки.

Андрей Апостолов. Серебренников активно участвует в постановке спектакля?

Евгений Григорьев. Он только помогает… Самим способом своего существования, конечно, оказывает большое влияние. Человек, которому я могу написать в два ночи, – раньше ему писать бессмысленно, потому что он как проклятый работает. Ну посмотри, он же сделал «Гоголь-центр». Я когда к нему поступил, там просто развалины были, а он тянет, собирает, создает, всем помогает…

Андрей Апостолов. Но у него есть поддержка.

Евгений Григорьев. Конечно, его поддерживают. Перестанут поддерживать – он возьмет и уедет, для него сейчас, мне кажется, открыты все европейские театры. Это большой художник, посмотри «Мертвые души» – просто высший класс. Я думаю, что Серебренникову сейчас сильно с Капковым повезло, а Капкову – с Серебренниковым.

Андрей Апостолов. Ты хотел бы себе такого «Капкова»? Влиятельного покровителя?

Евгений Григорьев. Да. Потому что я устал, я знаю, как трудно маленьким студиям в индустрии. И уже не очень в них верю.

Андрей Апостолов. То, что Серебренников – большой художник, я знаю, но для тебя он – что?

Евгений Григорьев. Компас.

Андрей Апостолов. Еще есть такие люди сейчас?

Евгений Григорьев. Кончаловский. Андрей Сергеевич. Не столько как режиссер, сколько как мыслитель. Монстр просто.

Андрей Апостолов. Ну раз уж к Кончаловскому перешли, давай про Украину, никуда от нее не деться. Я про ваш совместный с Кончаловским проект «Битва за Украину». Вот в связи со всеми последними событиями как ты сейчас этот фильм воспринимаешь?

Евгений Григорьев. Тут сложно. Собственно, я не занимался идеологией, я – постановщик, там почти нет моих идей, есть прием наш с оператором-постановщиком, но мы же расстались в период монтажа. Я хотел одного, Кончаловский – другого, это его фильм, и он мне сказал, что монтировать вместе не будем. Финал я уже не снимал.

Андрей Апостолов. Без конфликта расстались?

Евгений Григорьев. Ну как может быть без конфликта, когда полтора года в кино вложил, а потом тебе говорят… (*Характерным жестом указывает на дверь.*)

Андрей Апостолов. И ты все равно называешь его своим компасом?

Евгений Григорьев. А почему нет? Это действительно его фильм, его ответственность. Все, что я мог, я сделал. А он принял правильное управленческое решение. Ему надо сделать фильм. У него нет времени бороться. Ему уже много лет. Зачем ему бороться с молодым режиссером, который хочет авторское кино про Кучму и про «почем цена независимости», а он хочет сделать картину, которая

Евгений Григорьев

будет миры объяснять. Из нашего материала можно было сто пятьдесят разных фильмов сделать, сто пятьдесят «Украин» разных, но нужно было сделать кино, которое хочет он, Кончаловский.

Андрей Апостолов. Я никак не ожидал, что из Кучмы получится такой персонаж интересный, он оказался сложнее, чем я думал.

Евгений Григорьев. А почему не ожидал? Человек получил страну, а у него, как в известные времена, «ни царства… ни войска… остался подлый народ».

Андрей Апостолов. Вообще, для меня эпизоды с Кучмой – самое ценное в фильме. Но смущает в «Битве…» одна вещь. Вот вы делаете публицистический фильм, в котором предлагается рассмотреть проблему нейтрально, со всех ракурсов. Свою точку зрения озвучивают, например, бывший польский президент Квасьневский и наш одиозный политолог Марков. Ясно, что мнения у них по Украине полярные. Ну а зритель волен решать сам. Но при этом Кончаловский появляется в кадре, как демиург, и внутри фильма разъясняет – вроде бы съемочной группе, а на самом деле не вам, а мне, зрителю, – как правильно трактовать все, о чем в фильме говорится. Меня как зрителя это напрягает.

Евгений Григорьев. Я не могу отвечать за этот фильм. Скажу только, что эти рабочие совещания, о которых ты говоришь, мы снимали на всякий случай. Войдут они в фильм или нет, мы не знали. Я могу отвечать только за решения постановочные, но не за идеологию.

Андрей Апостолов. Но ты же знал, в какой проект приходишь. Кстати, как ты вообще туда попал?

Евгений Григорьев. Меня позвал Андрей Сергеевич. Мы с ним познакомились на праздновании 300-летия Петербурга, я для его шоу делал видео на экраны, он остался доволен. Потом я ему позвонил и сказал, что слышал про запуск «Глянца» и хочу поработать с ним на площадке, но не хочу никакой ответственности.

«Тогда плэйбэк», – сказал он. Он шутил потом, что у него даже плэйбэк – член Союза кинематографистов. Я месяц жил в машинном отделении, хорошее послушание. Не знаю, многому ли научился, но увидел много.

Андрей Апостолов. То есть, судя по всему, ты уже тогда планировал попробовать себя в игровом кино?

Евгений Григорьев. Я всегда думал про игровое. Я тебе расскажу. Сижу я на Свердловской киностудии… А в те времена такие письма поддержки были во ВГИК – мол, вот этого абитуриента мы вам рекомендуем. Даже квота была для поступающих по направлению от студий, и я по этой квоте должен был поступить, но в итоге прошел по общему конкурсу. В общем, сижу пишу автобиографию: «…И вся моя жизнь подвела меня к тому, чтобы поступить на» – и тут задумываюсь, курсор мигает. Выхожу – коридор безлюдный, потому что какой-то мохнатый нулевой год, всё уже, агония больших студий… и вдруг идет классик наш – Владимир Михайлович Ярмошенко. Я к нему подхожу и спрашиваю совета, на какой мне факультет поступать, игровой или неигровой, там еще, говорю, какая-то научная мастерская есть. Он мне сказал тогда: «Понимаешь, из неигрового в игровое путь есть, а из игрового в неигровое – нет. Конечно, научная мастерская». Я вернулся к компьютеру, уверенно написал «научная мастерская».

Андрей Апостолов. А я вот эту реплику про путь из неигрового в игровое и обратно читал в твоем давнем интервью в Сети. Там тебя спрашивают, не собираешься ли ты в игровое, а я со своим сегодняшним знанием, что собираешься, подготовил вопрос: значит ли это, что в неигровое уже не вернешься?

Евгений Григорьев. Вернусь. Я же говорю, что сейчас поставлю спектакль, закончу документальный короткий метр, на пленку снятый, уже цветокоррекция идет. Потом хочу снять короткометражный игровой фильм, сценарий которого ты читал, хочу сделать его с любимыми артистами, с которыми сейчас спектакль делаю. Еще есть любимые артисты, которых я приглядываю в Екатеринбурге у Коляды, но ни с кем пока еще не говорил. Потом хочу серьезно подготовиться к большому игровому фильму, потому что он тяжелый, его в смысле производства нужно будет сочинять, чтобы снять дешевле. Я, в принципе, считаю, что в мире ограниченных ресурсов художник должен включать талант в том числе и для того, чтобы оптимизировать расходы, это будет честно по отношению к миру, нужно поменьше его ресурсов сжирать, если только ты не национальное достояние, как некоторые из наших мастеров. Еще хочу снять большой научно-популярный фильм. Но его надо снимать осознанно, без кинобиений. Еще и учиться надо продолжать, совершенствоваться. Вот я тут «Предстояние» перемонтировал. Пятьдесят семь минут убрал – получилось лучше.

Андрей Апостолов. Давай к гильдии перейдем. Ты – молодой режиссер авторского дока, как ты вообще стал президентом Гильдии неигрового кино и телевидения?

Евгений Григорьев. Виталий Манский мне в чате написал, что они поразмышляли и решили предложить пост мне.

Андрей Апостолов. И ты, не задумываясь, согласился? И уточни, пожалуйста, кто это – «они»?

Евгений Григорьев. Ключевые люди в российском документальном кино. Я сказал, что мне надо подумать, что нам надо повидаться, поговорить об этом. Повидались, поговорили, выпили водки…

Андрей Апостолов. У тебя есть предположения, почему именно твоя кандидатура возникла?

Евгений Григорьев. Во-первых, я никогда не был замечен в группировках. Наверное, я компромиссная фигура. Да, только поэтому. Плюс я молодой. У меня давно не было своих личных документальных фильмов, но за спиной были довольно большие проекты к тому времени. Я же сознательно из авторского дока ушел. Решил, во-первых, поучиться у «больших»; во-вторых, заработать денег, и это правда, а в-третьих, мне в тот момент нечего было сказать: нормальный творческий кризис, а я никогда не хотел снимать кино ради того, чтобы просто снимать. Прежде я жил в этом колесе: фестиваль, съемки, монтаж, фестиваль. И я понял, что не хочу так работать, это ничем от журналистики не отличается, там такое же колесо: материал, пьянка, материал, пьянка… А я как раз только из журналистики вырвался. Тогда позвали в лабораторию в Ясной Поляне к Михаилу Угарову, там театром заразился, вирус был посеян. Встретил Нину Беленицкую, и вот она рассказывает мне, что фильм документальный посмотрела классный, очень ей понравился, «Леха online» называется. Я ей сказал, что это я его снял. И мы поняли, что будем работать вместе.

Андрей Апостолов. А со стороны создается ощущение, что твой режиссерский простой связан с должностью в гильдии.

Евгений Григорьев. Тут просто все сошлось. Летом 2012 года. Я тогда тяжело переживал историю с «Битвой за Украину», хотя она, безусловно, была справедливой, но справедливо – не значит хорошо. Тогда уже был «Павлик…», была «Золотая маска», и я в один момент был принят в «Школу театрального лидера», Серебренников зачислил меня в МХТ, меня избрали президентом гильдии, и еще я поступил в «Культбюро» – писать сценарии короткого и полного метра. Это все в одну неделю, по-моему, произошло. Я с тех пор, а почти три года уже прошло, в отпуске был один раз, восемь дней.

Андрей Апостолов. Я спрашиваю, потому что нашел твое интервью, где ты обещаешь, что непременно оставишь пост в гильдии.

Евгений Григорьев. Да. Я их умоляю сейчас отпустить меня хотя бы с должности директора, но не отпускают. Никто не хочет на эту должность идти. Есть серьезные проблемы сейчас. В первую очередь это связано с тем, что очень трудно вырабатывать общую точку зрения среди элит. Часть людей нами уже недовольны, потому что мы, молодое руководство, в итоге делаем так, как считаем нужным мы. Иногда мы делаем квадратное, а некоторые старшие товарищи считают, что нужно зеленое. Но это нормально, это болезнь роста, видимо. Я приходил с двумя условиями: во-первых, чтобы все силы на небосклоне документального кино – Мирошниченко, Манский, Бажин, Герчиков, Ханютин, Коган, Печенкин, Караджев – вошли в правление, иначе это вообще не надо никому. Второе условие – я привожу свою команду, создается институт вице-президентов. Эту команду я набирал по простому принципу – нужны были люди, которые материально не зависят от документального кино, это нужно, чтобы выдерживать корпоративное давление. Гоша Молодцов прекрасно себя чувствует в социальной рекламе и просто в рекламе, Никита Тихонов-Рау – полный порядок с телевизионным доком, Маша Мирошниченко – чего объяснять… Этих людей выбрал я, и мы пришли с программой из восьми пунктов. Ты пойми, меня выбрала организация из сорока трех человек, а сейчас в гильдии двести с лишним, и мы продолжаем расти. Пришли три крепкие идеи, благодаря которым гильдия сейчас

«Битва за Украину», режиссер Андрей Кончаловский

развивается. Первая – идея создания онлайн сервисов. Это значит, например, что уже скоро тебе не надо будет рассылать тысячу DVD, достаточно на закрытый канал гильдии закачать файл с фильмом, а отборочные комиссии фестивалей, прокатчики, продюсеры смогут это просматривать из дома по закрытым непубличным. Сети четверть века, широкополосному доступу – пять, а мы до сих пор платим деньги индустрии DHL за пересылку дисков. Идиоты? Вторая идея. Занятие документалистикой регламентируется Гражданским кодексом, как ты знаешь. Потому что мы не подпадаем под закон о СМИ, мы же не СМИ. А кто мешает сделать СМИ? Сейчас портал гильдии уже СМИ. Как только мы выдаем редакционное удостоверение и документ-лист его разворачивает перед милиционером, он сразу подпадает под закон о СМИ, а это другой закон, там попроще. Да, больше ответственности, но и больше прав.

Андрей Апостолов. Относительно прав. То, что сейчас происходит с несчастными Аскольдом Куровым и Павлом Лопаревым и их фильмом «Дети 404» о ЛГБТ-подростках, тебе известно. Гильдия как на это реагирует и реагирует ли вообще?

Евгений Григорьев. Во-первых, Аскольд мне ничего по этому поводу не писал. Дело же в отношении ко всему этому скандалу. Кому-то из авторов нравится, что фильм закрывают, что срывают показы… Куров не пишет, не звонит мне. Мой телефон в Фейсбуке опубликован… Что, я должен прийти и сказать: «Здравствуйте, извините, а можно я вам помогу?» Мне безразлично, о чем кино, если это в рамках законодательства, – о'кей, обращайся, поможем чем сможем. Если тебя не устраивает существующее законодательство, давайте работать в этом направлении, только вместе.

Андрей Апостолов. Объясни мне, дураку, вот я – худрук студии неигрового кино. Например, завтра я захочу в гильдию вступить. Оно мне надо?

Евгений Григорьев. Во-первых, о тебе бы узнали. У нас своя рассылка, есть личные кабинеты, сайт гильдии – это такой же «Кинопоиск» только по документальному кино. Мы создаем базу данных, систематизируем информацию, чем дальше – тем круче. Вбивай название фильма в строке поиска и найдешь всё – какие призы, у кого права, кому позвонить, кому написать. Это вот наша третья идея – общая база данных всего поля неигрового кино.

Андрей Апостолов. А гильдия осуществляет миссию такой точки консолидации дока всей страны, площадки творческого обмена?

Евгений Григорьев. Мы еще слабенькие для этого. Да и нет задачи стать такой точкой сборки, мы, скорее, точка входа. Смотри, вот еще одна инициатива,

уже подписанная, – контракт с Canon. Ни у одного бренда, ни у одной из иностранных производящих компаний, ни у кого из власти внутри страны не было точки входа, через которую можно было бы говорить со всем сообществом. В индустрии должен появиться игрок, который соединяет концы. Мне вот по пять раз в неделю звонят с просьбой найти монтажера для документального фильма, а я понимаю, что это просто на сайте должно быть: список со статусом «свободен/занят». Мы «брачным агентством» должны стать – такая централизованная инстанция-посредник в поле дока, которая всех женит.

Андрей Апостолов. Сейчас в обществе, в культуре намечается поляризация взглядов, идеологий, методов и т.п. Скажи, в документалистике ты чувствуешь такую тенденцию? Ну, скажем, какое-нибудь условное деление на вгиковцев и «разбежкинцев»?

Евгений Григорьев. Напряжение есть, но оно не эстетическое – все крутится вокруг госденег невозвратных, и только. А, в принципе, главная беда – она у всех общая. Отсутствие зрителя. Мы перестали думать о зрителе и потеряли его. Вот мы сейчас киноклубную сеть развиваем, привлекаем людей, такое донкихотство немножко, но этим необходимо заниматься. Дистрибьюцией занялись, но не для заработка, просто хотелось показать, что дистрибьюция дока возможна в принципе. И это такая невидимая работа бесконечная, и никто нам спасибо не говорит, нам постоянно говорят, что мы чего-то должны и где-то недоработали. И это, мне кажется, главная проблема. Я не хочу сказать, что сообщество гнилое, мы просто разучились спасибо друг другу говорить. Ну что, трудно позвонить и поблагодарить за пресс-релиз или написать хотя бы в Фейсбуке? И когда мне сейчас говорят: «Вы, молодежь, что-то не так делаете», я отвечаю: «У вас было восемь лет, чтобы что-то сделать. Поэтому присоединяйтесь и давайте делать вместе».

Андрей Апостолов. Знаешь, насчет зрителя. Я побывал в прошлом году в твоем родном Екатеринбурге на фестивале неигрового кино «Россия». Совершенно умопомрачительное впечатление в этом смысле: с десяти утра в будние дни на отечественном авторском доке переполненный зал – и не пенсионеров, а молодежи. Абсолютный шок после Москвы.

Евгений Григорьев. Этот фестиваль и заставил меня в документальное кино прийти, я же там в пресс-центре работал восемнадцатилетним пацаном, классиков слушал… И кстати о фестивалях. Сейчас они – просто ярмарки тщеславия, а должны быть индустриальными игроками. Должны быть денежные призы, технические призы, договоры об эфирном времени.

Андрей Апостолов. Скажи, а ты хотел бы заняться каким-нибудь документальным нацпроектом, сделать что-то подобное олимпийскому проекту Сергея Мирошниченко?

Евгений Григорьев. Сергей Валентинович меня не позвал. Я очень хотел, почел бы за честь. Как я понял, он подумал, что я занят… Хотя он звонил мне, просил оператора. И я Артема Анисимова, своего любимого оператора, отдал ему, и он остался очень доволен. Думаю, у них хорошее кино получилось.

Андрей Апостолов. Ты про оператора сказал, и я сразу вспомнил, что у тебя в титрах никак не уточняется, кто из вас режиссер и кто – оператор. Это принцип твой – оператор как полноценный соавтор?

Евгений Григорьев. Конечно. Мне с ним фантастически повезло. Знаешь, это принцип еще и потому, что мне неинтересно делать что-то одному. Я очень долго спортом занимался, бегал на лыжах, до «первого взрослого» добегался.

Вот там я был один и устал, видимо. В кино я как раз от этого сотворчества кайф получаю.

Андрей Апостолов. Мы вспомнили фестиваль «Россия». У меня такое ощущение, что ты один из редких сегодня в нашем кино городских патриотов. Что для тебя Екатеринбург?

Евгений Григорьев. Я там в первый раз влюбился. Я там в первый раз увидел фильм документальный – Андрея Анчугова, моего первого мастера. *(Достает из сумки книгу Александра Иванова «Ёбург».)* Еще вопросы? *(Смеется.)* Вот тут все написано, правда, на заказ и левой ногой. А вообще, честно говоря, я городами не мыслю – Москва, Екатеринбург, Нью-Йорк... Для меня города – это люди. В Екатеринбурге у меня есть Сережа Бобунец из «Смысловых галлюцинаций» – родной мой человек. Он уже написал трек к финальным титрам моего короткого метра, возьми – послушай. *(Протягивает телефон с наушниками.)*

Андрей Апостолов. Спасибо за эксклюзив. Мне книга Иванова вот что напомнила: Выборг, «Окно в Европу», мы с тобой вышли с показа «Географ глобус пропил», и ты был ну если не разочарован, то не в восторге, мягко говоря. Нет здесь какой-то ревности «уральского аборигена»?

Евгений Григорьев. Когда я прочитал «Географа...», я сразу же кинулся звонить всем и кричать, что хочу это снять. Но его тогда уже купили. Я Ивановым наслаждаюсь, влюблен в него окончательно и бесповоротно за «Географа...» и «Золото бунта», этот роман тоже, кстати, уже купили. Мне и «Ёбург» посоветовали почитать, чтобы потом фильм сделать. Но здесь я фильма не вижу. А вообще я про охранников хочу сделать фильм. Первый титр: «В России полтора миллиона охранников». Мне жалко – полтора миллиона взрослых здоровых мужиков что-то охраняют. Это трагедия страны. Две трагедии: алкоголь – и про это мой короткий метр – и утилизация мужской созидательной силы, мужской энергии.

Андрей Апостолов. Ты сам в связи с Екатеринбургом переходишь к теме свердловского рока. Давай тогда пару слов про твой «Про Рок». Это программный фильм для тебя?

Евгений Григорьев. Я не знаю, но это чертовски важный для меня фильм. Я его четыре года делаю и понимаю, что его нельзя снять, закончить нельзя, можно снимать бесконечно, поэтому осенью этой все же прекращаем съемки. Это кино о том, почем цена творчества и независимости. Это самое осознанное мое кино, поэтому так сложно. Если не знаешь, что сказать, лучше рекламу снимать. Там за тебя уже смыслы придумали.

Андрей Апостолов. Да, кстати, насчет рекламы. В одном из интервью ты говорил, что не бедствуешь, поэтому реклама и клипы тебе не нужны. Это примерно 2004 год. После этого ты снимал много рекламы и клипов. Начал бедствовать или пересмотрел отношение?

Евгений Григорьев. Расходы выросли. Ребенок родился, квартиру нужно было снимать, так что да, стал бедствовать. *(Смеется.)* Но была не только материальная необходимость – еще и профессиональная. В рекламе ты обязан быть внятным и точным, и это очень дисциплинирует. Там голый профессионализм, очищенный от всего – от открытых финалов и прочего. Я иногда мечтаю, чтобы в кино – не важно, в игровом или документальном, – работали такие люди, как те, с кем я делаю рекламу. Вторые режиссеры, «светики», администраторы. Я прихожу в восемь утра на съемки, ко мне женщина подходит, которую я в первый раз в жизни вижу, и спрашивает: «Евгений

Александрович, а вы омлет с чем хотите?» – после этого нельзя плохо снимать. Ведь это отношение ко мне что значит? Мы сейчас все работаем, чтобы у тебя, режиссера, все получилось. Работа в рекламе нужна мне и для того, чтобы внятным приходить в «Гоголь-центр», таким же готовым и собранным. В рекламе у меня нет возможности сказать: «Подождите, мне надо подумать, давайте отложим…» Я в театр хочу приходить с тем же ощущением: нет такой возможности – здесь одиннадцать человек, которые тратят время своей единственной жизни на мой замысел, и я обязан быть предельно убедительным и сосредоточенным. Но я в этом месяце уже от четырех реклам отказался из-за «Сталкера». И еще по одной причине – у них там дети везде заняты. Я с детьми работать умею, но здесь я понимаю, что мамы ими торгуют, и не могу за это браться.

Андрей Апостолов. Вернемся к твоему проекту «Про Рок» о свердловском роке: для меня этот фильм важен своей кажущейся несвоевременностью. Ты затеял такой крупный проект про современный рок в то время, когда рок как центр культурного притяжения все давно похоронили и даже помянуть успели уже неоднократно.

Евгений Григорьев. Для меня это в первую очередь очень личное кино – про людей, с которыми я вырос. Я Сергея Бобунца знаю с 1997 года, когда еще не было «Вечно молодой, вечно пьяный», когда ничего еще не было. Я и «Про Рок» придумал после разговора с Сережей по телефону. Было такое место – J22, второе после Свердловского рок-клуба, оттуда Юля Чичерина и «Смысловые галлюцинации» вышли. Это было место силы. Я там слушал музыку и не понимал, почему ее до сих пор не слушает вся страна.

Андрей Апостолов. Но ведь рок – это еще канал протестных настроений, высказываний о насущном и наболевшем.

Евгений Григорьев. О чем они могли петь-то после 98-го года? У каждого квартира, машина, семья, заграничный паспорт, все круто. Им не с чем было бороться, поэтому их всех Шнур и сожрал. Сейчас рок начнется, вот сейчас. Когда нельзя ничего, когда х… сказать нельзя, будем теперь «ухо» говорить. Вот теперь начнется опять «Скованные одной цепью». Хотя я сам мат в кино и на сцене не люблю и нигде у меня его нет, но ведь иногда мат – это поэзия. У Вани Вырыпаева, например. Я же очень хотел «Кислород» снимать, когда спектакль посмотрел. Я ему первый сказал, что это кино, и мы с ним тогда уже обсуждали, что это будет фильм из десяти видеоклипов.

Андрей Апостолов. Вот у тебя «Про Рок», гильдия, театр, игровой проект… Ты как-то приоритеты для себя расставляешь? Что для тебя сейчас на первом месте?

Евгений Григорьев. На первом месте? Семья. Однозначно. ◆

Сергей Анашкин

ПРЯНЫЙ РИС

Хо Юхан – режиссер из когорты «малых китайцев». Этим ярлыком – с долей беззлобной иронии – стоило бы обозначить синоязычных постановщиков, живущих в Малайзии и Сингапуре. Не потому что они малоталантливы, а потому что скромны в замахе. Аналогии с малыми голландцами напрашиваются сами собой. Эти режиссеры достаточно прагматичны: снимают малобюджетное камерное кино, осознавая, что фильмы «большого стиля» во вкусе собратьев из КНР им просто не потянуть.

Кулинарные путеводители утверждают, что повседневные блюда китайцев Малайзии совсем не похожи по вкусу на те, что готовят в самом Китае. Сказывается обилие соусов, специй и прочих приправ, заимствованных из рациона малайских соседей. Так в еде проявляет себя взаимодействие «культурных полей» – наследия цивилизаций Восточной и Юго-Восточной Азии.

Не знаю, любит ли Хо Юхан жареную лапшу, традиционное блюдо китайцев Малакки. Возможно, предпочитает американский фастфуд. В 90-е ездил в Соединенные Штаты – постигать инженерную специальность. Вернулся домой с неотвязным желанием делать кино.

Рос на американских телепрограммах, на поточном продукте Гонконга и Голливуда. Фильмы тайбэйской «новой волны» открыл для себя в США. Все началось с «Погожего летнего дня» Эдварда Янга. Пришел на просмотр, организованный тайваньскими однокашниками. Чуть позже смог посмотреть фильмы Хоу Сяосяня. «Я чувствовал, эти авторы обращаются ко мне напрямую, говорят на близком мне языке. Учился у них творческой дисциплине: прежде чем приступать к работе над фильмом, нужно понять, что же по-настоящему волнует тебя самого».

Первый полнометражный фильм Хо Юхана «Мин» (Min, 2003) был сделан для телевидения. Неторопливое камерное кино. Короткий рассказ о поисках идентичности. Героиня картины – тридцатилетняя Мин (сокращение от Ясмина).

Китаянку по крови воспитала чета малайцев. Ясмина мечтает о встрече с биологической матерью. Едет в рабочий поселок и как бы случайно затевает беседу с усталой, заезженной бытом женщиной, которая после работы спешит домой. Открыться ей не хватает решимости. В номере убогой гостиницы Мин борется с приступом тошноты: интоксикация – признак беременности…

Режиссер стремится представить себя созерцателем, а не кукловодом. Излагает историю отстраненно, избегает аффектации. Строит фильм как вереницу фронтальных композиций, неспешно движущихся картин, сознательно пренебрегая глубиной кадра.

Мелкие, на первый взгляд незначительные детали позволяют восполнить повествовательные лакуны. Ясмина неприкаянной тенью бродит по неуютной квартире. Супруг, деловой человек, постоянно в разъездах. Отпрысков так и не завели. Мечта о *полноценной семье* едва не становится для героини разрушительной манией, наваждением.

Хо Юхан

С наибольшей симпатией режиссером показана чета пожилых супругов, малайских родителей Мин. Они готовы подтрунивать друг над другом, за незлобивой иронией скрывая неподдельную нежность; любят приемную дочь, как собственного ребенка; не противятся желанию Мин найти кровных родственников. Пара стариков мусульман становится в фильме видимым воплощением гармоничной малой семьи (в европейском ее понимании). Очевидного – до поры – не замечает лишь главная героиня.

Свой *экономный* стиль Хо Юхан довел до совершенства в новелле «Есть кто-нибудь дома?» (Anybody Home?) из коллективного альманаха «Визиты: истории о блуждающих душах» (Visits: Hungry Ghost Anthology, 2004). Это история одержимости во вкусе «азиатского экстрима». Дюжий малаец, охранник многоквартирного дома, положил глаз на одинокую китаянку – в буквальном смысле: установил в ее комнатах шпионские камеры. Как только хозяйка покидает квартиру, мужчина проникает в ее жилье: мочится в унитаз, нежится

«Пока не настало утро»

в мягкой постели. Заглянув в холодильник, находит трупик новорожденного младенца (улику внебрачной связи). Женщина возвращается в неподходящий момент. Хроника страсти трансформируется в кровавый гиньоль. Он и она вступают в ожесточенную схватку – не на жизнь, а на смерть и в конце концов уничтожают друг друга. Финальный кадр – стилизация фамильного фото. В обезлюдевшей квартире поселилось призрачное семейство – союз неупокоенных душ: мужчина, женщина и грудничок.

Хо Юхан затевает ироническую игру с идеей бесстрастного взгляда, с представлениями о субъективном и объективном *ви́дении*. Демонстрирует только то, что попадает в поле зрения многочисленных скрытых камер. Воспроизводится даже тайм-код – по обрезу кадра. Но в отстраненности равнодушного ока и кроется главный подвох. Каждая мизансцена выстроена с учетом расположения камеры-соглядатая. Своеволие режиссера проявляется при монтаже – в манипулировании нейтральными планами. Ритм рекомбинации материала подчиняет себе безличность и статику *объективной* картинки.

Известность вне пределов родной страны принес Хо Юхану фильм «Прибежище» (Mu/Sanctuary, 2004), который был отобран в конкурс Роттердамского фестиваля. Наград не снискал, но реакция критиков оказалась достаточно благосклонной[1].

Эта камерная история собрана из умолчаний и проговорок, из ажурной вязи фабульных лакун. Вместо ударных моментов – паузы между всплесками. Рутинные действия, житейская забутовка.

Герои картины – этнические китайцы. В фильме сосуществуют две сопредельные истории. О брате с сестрой, оставшихся без родителей, и об их престарелом дедушке, доживающем век в богадельне. Новеллы, накладываясь одна на другую, повествуют, в сущности, об одном: о неизбежных погрешностях в коммуникации – даже с родными людьми. Чувства, эмоции и аффекты не находят адекватного выражения. Утаенные переживания исподволь точат нутро.

Прибежище молодых персонажей – старый неухоженный дом, стоящий на отшибе, где-то за городской чертой. Девушка трудится в копировальном центре, монотонность поденщины угнетает ее. Юноша убивает время в бильярдной, за азартной игрой, частенько проигрываясь подчистую.

1 См: Гусятинский Евгений. Пустой дом. – «Искусство кино», 2005, № 3. Название фильма рецензент переводит иначе – «Убежище». Возможен и другой вариант – «Святилище» (так у нас назвали роман Уильяма Фолкнера).

Брат с сестрой как умеют поддерживают друг друга – больше не на кого опереться.

Старика ребята посещают нечасто. Разобщают разница в возрасте, несходство житейского опыта. Доверительных отношений нет. Может быть, потому, что цепочка семейных связей утратила непрерывность. Со смертью родителей – представителей срединного поколения – выпало связующее звено.

Хо Юхан вводит в картину мотив утаенной/запретной любви. Старик украдкой проникает на женскую половину в надежде увидеть одну из ровесниц. Женщина при смерти. Впала в беспамятство, не узнает никого. Кем пожилая дама приходится старику? Режиссер не раскрывает деталей. Ясно одно: этих двоих соединяет общее прошлое. Заветные воспоминания.

У молодых людей есть своя сокровенная тайна. Зрителю приходится самостоятельно определять соподчиненность событий, быть «ловцом смыслов», складывать фабульный паззл. Вот девушка борется с приступом тошноты. Вот отправляется в клинику в сопровождении брата. Из диалога с врачом становится ясно: пришла делать аборт. Вот брат и сестра – как в детские годы – ложатся в одну постель. Невинные ласки сменяются вспышкой страсти. Потребность в нежности, желание раствориться друг в друге находят выход в физической близости. Парня одолевает чувство вины, он спешно покидает дом – будто спасается бегством из осквернённого им прибежища. Неприкаянной тенью бродит сестра по равнодушным пространствам азиатского мегаполиса в безуспешных поисках брата. Взгляд сверху вниз, с парапета моста – на ленту скоростного шоссе. Готовность к прыжку, возможность самоубийства…

В «Прибежище» камера подвижней и раскрепощенней, чем в «Мин». Свободно следует за персонажами. Мелькают в фильме и экспрессивные ракурсы, и субъективные планы. Хо Юхан сохраняет приверженность нарративному минимализму, но визуальный минимализм отныне не привлекает его.

Основных персонажей малайзийского режиссера объединяет инфантилизм. Тип *недоросля* переходит из фильма в фильм, трансформируясь, принимая различные ипостаси. То «невызревший фрукт», личность, забуксовавшая на пути становления. То симпатичный простак, наивный юнец, не освоивший спасительные практики бытового оппортунизма. Таков Кван Вай Тун – герой «Мокрых псов»[2] (Tai yang yue, 2006), подросток с нерастревоженным самосознанием. Режиссер застает его в ситуации перехода, на пороге возрастного скачка: от детского простодушия к взрослому прагматизму.

Фильм начинается с явной отсылки к «Манипуляторам» Эдварда Янга. Провинциал Вай Тун приезжает в Куала-Лумпур, чтобы подать документы в престижный колледж. Едва заселившись в дешевый отель, паренек становится жертвой криминальной разборки.

На выручку бедолаге приходит его старший брат – уже несколько лет тот живет в столице. Достаточно крут, способен поквитаться с обидчиками. Подросток восторженным взглядом смотрит на молодого мужчину, не понимая, что благополучие брата зиждется на нелегальных доходах. Молодежная банда, в которой он состоит, крышует бильярдные, берет свой процент со ставок в азартных играх.

Вновь отправиться в Куала-Лумпур героя заставляют печальные обстоятельства – брат нелепо погибает в криминальной разборке. Нужно выполнить юридические формальности, помочь матери провести церемонию похорон.

2 Экспортные названия своих фильмов Хо заимствует у рок-певцов, поэтов и романистов. Метафоры противятся дословному переводу. «Англоязычные названия всех моих фильмов, за исключением «Мин», не имеют ничего общего с их китайскими наименованиями. В домашнем прокате «Прибежище» называлось «Туманом», «Мокрые псы» – «Слепым дождиком», «Пока не настало утро» – «Бесом в сердце». Такие иносказания точнее передают настроение, интонацию, тональность картин», – разъяснил Хо Юхан. Название фильма «Прибежище» он позаимствовал у американского классика Уильяма Фолкнера. Про бездомных собак, попавших под ливень, поет Том Уэйтс, он находит в неприкаянности дворняг отражение собственной бесприютности. «Пока не настало утро» – поэтическая строка», – написал мне Хо, не раскрывая источник цитаты.

Врач-китаец с родными покойного беседует по-английски: пациент скончался от кровопотери, его невозможно было спасти…

Объявляются подельники брата. Привозят Вай Туна в тайное логово (неказистый ангар), где устраивают самосуд над парнями, виновными в гибели побратима. Бандитская логика: кровь за кровь. Подростка мутит при виде кровопусканий, он не выносит демонстративной жестокости.

В наследство от погибшего брата Вай Туну достается новенький мотоцикл. «Железный конь» в странах Юго-Восточной Азии – подростковый фетиш, атрибут возрастного престижа. Зримая манифестация маскулинности, знак причастности к миру самостоятельных, взрослых мужчин.

Почти идиллическая картинка. Раннее утро. Шоссе убегает вдаль, прорезая массивы тропических зарослей. Вай Тун уверенно правит своим мотоциклом. На заднем сиденье устроилась мать, положила руки на плечи сыну. Звучит печальный спиричуэл Sometimes I feel like a motherless child («Порой я чувствую себя сиротой»). Поется о долгой и трудной дороге к родному дому.

На тридцать восьмой минуте экранного времени появляется титр: «Мокрые псы». Название фильма. Титры делят его пополам. Сходный прием был использован тайским режиссером Апхичатпхонгом Вирасетакуном в фильме «Благословенно ваш» (2004). Хо Юхан знает его работы – накоротке с коллегой, живущим в соседней стране. Утверждает, однако, что чужих идей не заимствовал, к решению при помощи надписей расположинить картину пришел самостоятельно: «Титры выполняют функцию перебивки, демаркационной линии между двумя автономными частями истории. Герой на пути домой. Парень не знает, что в скором времени ему предстоит покинуть родное гнездо».

Вай Тун уходит из дома после размолвки с матерью. Поссорились из-за ее молодого любовника. Режиссер задает инверсию ситуации, типичной для пубертатных комедий. Мужчина пробирается в комнату пассии крадучись, втихаря. Таясь от ее сына. Так тинейджеры проникают в спальни подружек. Хоть по лесенке, через окно – только бы взрослые не узнали. Чужак покидает жилище, оседлав мотоцикл. Присваивает (и оскверняет) дорогой для Туна предмет, напоминание об умершем. Изымает ключ из домашней божницы, из чаши, установленной на алтаре. Юноша болезненно реагирует на случившееся. Мать заступается за любовника. Подросток обескуражен: его предают. Впервые.

Вай Тун уезжает к родственникам. Семейство тетки – муж, жена и маленький сын – живет в отдаленном селении. Парень получает возможность посмотреть на уклад полнокровной семьи, на гармоничное взаимодействие инь и ян, мужской и женской энергий. Дома такого увидеть не мог – мать растила детей в одиночку.

Дни тинейджер проводит в компании сверстниц, симпатичных сестер, что живут по соседству. Прогулки втроем или вдвоем (чаще в компании младшей), беседы о многом и ни о чем. Неспешный ток времени, блаженная нега лета.

Хо Юхан играет с инерцией ожиданий. Настраивает аудиторию на лирический лад, но не дает развернуться подростковой love story. Угасает – забрезжив едва – намек на любовное увлечение, на зарождение романтических отношений. Не задалось.

За старшей из девушек, как неотвязный хвост, волочится назойливый воздыхатель. Страсть отравляет разум подростка, одержимость толкает на подлость. Не добившись взаимности, он прибегает к банальному шантажу. Вай Тун

«Пока не настало утро»

встает на защиту соседки, пускает в ход кулаки. Когда противник повержен, он похож на побитого пса, безобиден и жалок, неприкаян и одинок – как и сам Вай Тун. Уязвимость подростка обретает черты универсальной метафоры.

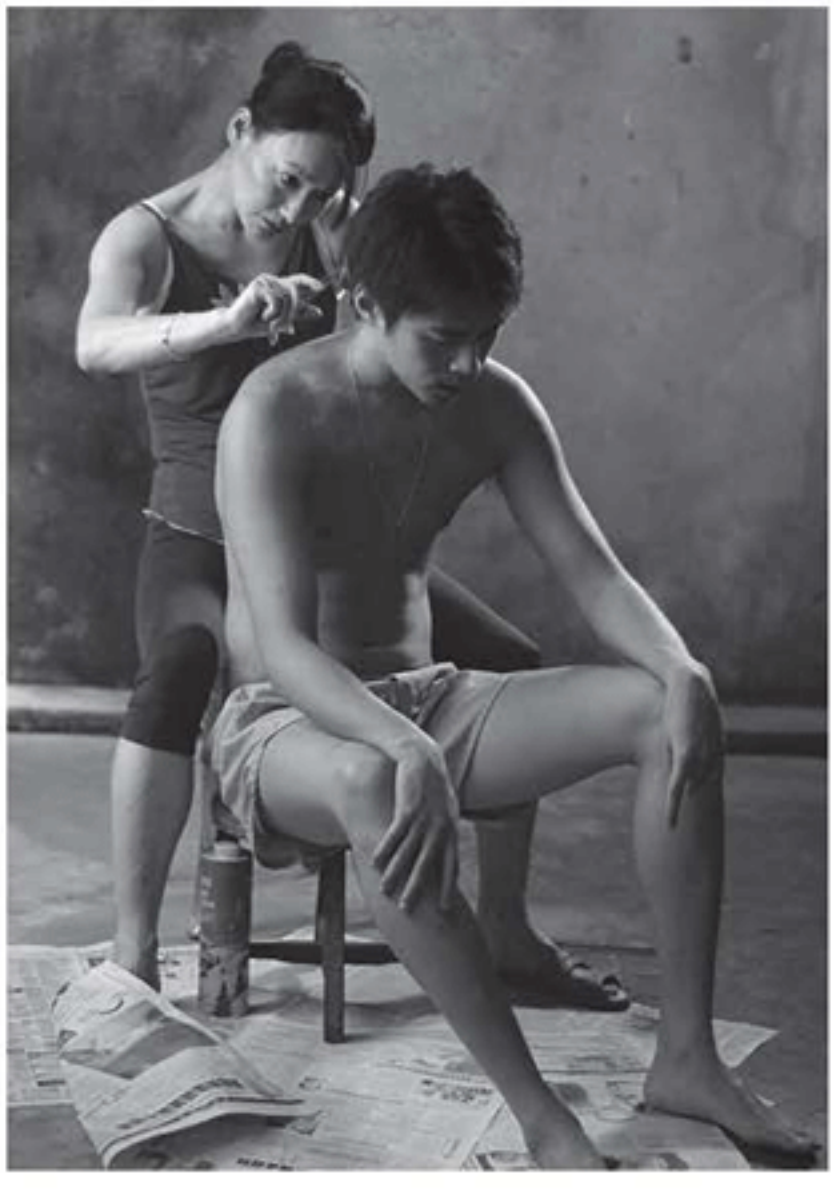
Лето уже на излете. Пора возвращаться домой. Пока Вай Тун гостил у родных, мать нашла в себе силы порвать с альфонсом. Конфликт исчерпан. Тревоги забыты. Обиды, кажется, прощены. На смену тревогам пришло умиротворение. Был ли юноша зачислен в столичный колледж, Хо Юхан предпочел утаить от зрителя. Официальный ответ составлен на малайском языке (а не по-английски). Никто из ближайших родичей парня не смог разобрать письма.

Автор предлагает юноше калейдоскоп вероятностей – каталог ролевых моделей, антологию мужских амплуа, перечень сценариев обиходного поведения. Известно, что покойный дедушка был излишне авторитарен. Именно он не позволил дочери вступить в брак по любви. С отцом Вай Тун не встречался ни разу. Сын создает воображаемый образ родителя – наставника и заступника, который вбирает в себя «совокупность отсутствия» – то, чего недостает. Брат выбрал путь, ведущий в тупик: погубил себя, ввязавшись в криминальные игры. Дядя – скромный трудяга – покладист и добродушен, но на глянцевого героя совсем не похож. Молодой возлюбленный матери – перверсия идеала: узурпатор, нахлебник, манипулятор. С кого из них делать жизнь, Вай Тун еще не решил. Становление личности продолжается, процесс поиска идентичности не завершен.

Короткая нарезка планов заменяет собой многоточие. Вай Тун вместе с односельчанами собирает тропические плоды. Ребенок – двоюродный брат – засыпает в постели родителей. Две девушки, две сестры, садятся на велосипед. Жизнь идет своим чередом.

Последний – статичный – план длится дольше других. Безлюдный пейзаж. Одинокое дерево у реки. На небосводе тает полукружие радуги. Вечереет. Опускаются сумерки. Настроение нейтральной картинке сообщает мелодия – спиричуэл Sometimes I feel like a motherless child. В напеве звучит скорее меланхолия, чем безысходность.

Фильм «Пока не настало утро» (Sham moh, 2009) начинается с шоковой сцены. Здоровенная крыса угодила в ловушку. Человек умерщвляет зверька,



«Пока не настало утро»

ошпарив крутым кипятком. В зачине картины, дискомфортном, будто дурной сон, брезжит иносказание. Образ патовой ситуации, житейского тупика. Западни – без надежды на бегство.

Героя зовут Тук Чжай, ему исполнилось двадцать три. Работает на подхвате в родительской бакалейной лавке. Инфантилен не по годам, застрял в переходном возрасте. Рос в неполной семье, под боком у властной матери.

Встречается с девушкой младше себя (познакомился по Интернету). Школьнице Ин – пятнадцать. Голова забита шлаками поп-культуры: секс – без влюбленности, отношения – без обязательств. Девушка происходит из «приличной» семьи, из более респектабельной страты, нежели круг Тук Чжая.

Любовникам не удается долго скрывать свою связь. Узнав, что дочь потеряла невинность, родители Ин шантажируют парня, грозят упрятать в тюрьму за совращение малолетней, требуют компенсации. О браке речь не заходит: сын бакалейщицы – незавидная партия для девушки «с перспективами». Сумма отступных велика, почти неподъемна для семейства со скромным достатком.

Хо Юхан повторяет конструктивный прием, найденный в «Мокрых псах»: делит фильм на две равноправные половины. Но обходится без видимой перебивки – разграничительных титров нет. Поначалу рассказ о переростке Тук Чжае развивался в русле камерной драмы с социально-критическим подтекстом. Внезапно повествователь меняет тон – история погружается в тягостный морок, в вязкую безнадежность триллера.

Группа парней затевает поездку за город. Тук Чжай приглашает подругу – разбавить мужскую компанию. Пара в поисках уединения углубляется в лес. Беседа не клеится. Размолвка перерастает в ссору. Герой теряет контроль над собой, в приступе ярости расправляется с девушкой. Эксцесс неотделим от

обыденности, вина – от беды. Убийца действуют рефлекторно. Житейский гиньоль нелеп, тривиален до пошлости.

Тук Чжай не сообщает матери о случившемся. Затевает ссору без видимых причин, набрасывается на женщину с кулаками. Эмоции требуют выхода и находят его в агрессии. Неприглядная сцена рукоприкладства замещает диалог. Вину за несчастья – за собственную никчемность, за житейскую неустроенность, за социальную обделенность – парень возлагает на мать. Женщина пробует отбиваться, но перевес в рукопашной схватке не на ее стороне.

Парень заводит свой мотоцикл. Едет по ночному шоссе, не задумываясь о маршруте. За кадром мусульманское песнопение. Протяжный напев муэдзина звучит, как отходная молитва, – герой попадает в аварию, не вписавшись в очередной поворот…

Камера обретает подвижность, снует, будто игла, пронзая и связуя пространство. *Продолженное движение* – стык панорам – нивелирует дробность натурных и интерьерных планов. Картинка становится зыбкой, иллюзорной – сновидческой.

Тук Чжай отирает кровь, хлещущую из носа, прихрамывая, бредет по кромке шоссе. Пытается дозвониться домой из уличного таксофона. Трубку взять некому: мать находится в полицейском участке. Игнорирует выпады полицейских. Она не станет давать показания против сына. Взгляд в объектив: на заплаканном женском лице торжествующая улыбка.

Недвижное тело мотоциклиста распластано на траве. Предсмертные хрипы. Угасающий взгляд человека устремлен в темноту. Ночное небо бесстрастно. Облака вот-вот закроют луну…

Режиссер дистанцируется от персонажа. Но отстраненность не тождественна безучастности. На *никудышных* людей Хо Юхан глядит без презрения. В сочувствии не отказано никому. «Человека никчемного» стоит жалеть за очевидное несовершенство. За отсутствие кругозора, саморефлексии, стремления к абсолюту (а значит, и перспектив). Тук Чжай, будто зверек в западне, заперт в ловушке будней. Окрест – бестолковщина, впереди – зияющее ничто. Простец, существуя бездумно, не понимает своей беды. Трагизм ситуации очевиднее чуткому *наблюдателю* – если взглянуть на нее со стороны, непредвзято.

В полнометражном кино Хо Юхан старается сохранять мину *серьезного режиссера*. Ирония, юмор, открытый сарказм находят выход в его короткометражных картинах. Источником комического становится для Хо Юхана сама конструкция фильма, его *очевидная* форма. Автор с отчаянным озорством развенчивает иллюзию жизнеподобия: обнажает фабульные подпорки, скрепы и швы.

Для коллективного альманаха «Гонконгская четверка–2»[3] (Quattro Hongkong 2, 2011) Хо Юхан сделал новеллу «Открытый вердикт» (Open Verdict). В название вынесена юридическая формулировка: констатация факта смерти без указания причин. Малайзийских полицейских командируют в Гонконг выслеживать контрабандиста, который промышляет переправкой редких животных. Гости работают в связке с местными копами. Подозреваемый – мужчина с большим чемоданом – заселяется в дешевый отель. После визита загадочной дамы труп постояльца находят… в утробе удава. Следствие полагает, что змея была спрятана в багаже. Инцидент порождает моду на детские шапочки в форме плюшевого питона (голову – в пасть).

3 Проект «Гонконгская четверка» был осуществлен на средства Гонконгского международного кинофестиваля. Первый выпуск альманаха снимали местные режиссеры. Для работы над вторым сборником о «гении места» были приглашены наиболее авторитетные авторы Юго-Восточной Азии – Стэнли Кван (Гонконг), Апхичатпхонг Вирасетакун (Таиланд), Брильянте Мендоса (Филиппины), Хо Юхан (Малайзия).

Режиссер редуцирует авантюрную составляющую сюжета, пренебрегает детективной интригой ради *«банальных»* образов повседневности. Смещает фокус внимания с чрезвычайного на обыденное. Непротокольное общение полицейских (вместо тонкостей юридических процедур обсуждают смысловые зазоры между значением слов «малаец» и «малайзиец») или пустопорожний треп персонала дрянного отельчика – в данном контексте – более значимы, чем криминальные каверзы и головоломки.

Ернический режиссерский подход, ехидные упражнения с формой преобразуют инерцию триллера в нонсенс. Торжествуют ирония и абсурд. Самая «актуальная» информация переносится в интертитры. Процесс созерцания дополняется актом чтения, картинка – текстовым сообщением. Исподволь формулируется фабульный парадокс: наблюдение не тождественно пониманию. Для погружения в суть истории недостаточно визуальных улик.

Идею «фильма для чтения» Хо Юхан развивает в документальном памфлете «Поверх границ» (No One Is Illegal, 2011). Режиссер едет в Джакарту, чтобы сделать кино о давнем разладе между Малайзией и Индонезией. Берет интервью у активиста «патриотического» движения, беседует с обычными горожанами. Народы двух сопредельных стран близки по языку и культуре. Но государства не ладят между собой. Размолвки, обиды, ложные предрассудки, взаимная подозрительность, застарелая неприязнь – все это отягощает соседские отношения.

Средства электронной коммуникации (SMS, чат, твит) зациклены на письменном слове. Новейшие обыкновения способствуют реанимации приемов немого кино. Хо Юхан не видит нужды в услугах диктора-комментатора. «Прямая речь» находит адекватное выражение в текстовых сообщениях. Режиссер подбирает аналоги звучащему слову, ищет визуальные маркеры – для смены тона и интонации. В ход идут различные типы шрифтов, варьируются величина и хронометраж титров.

Неигровые куски чередуются с анимационными вставками. Серия ироничных флэшбэков – краткий экскурс в политическую историю. Фигурки «пляшущих человечков» собраны из сочленений квадратов и прямоугольников. Лица лидеров государств – вырезки из протокольных фото. Головы явно великоваты для хлипких тел. Игры политиков – кукольный театр, актанты – «плоские марионетки».

Хо Юхану чужда идеология нетерпимости – ксенофобия, шовинизм. Вольно или невольно режиссер берет на себя миссию культурного медиатора. Рассказывает согражданам о проблемах своих соплеменников. Представляет свою страну вне ее рубежей.

Китаец по крови, гражданин Малайзии, уроженец Юго-Восточной Азии, член интернационального братства киношников, уважаемый фестивальный автор.

Улыбчивый человек Хо Юхан. ◆

Анна Закревская

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ. ВЕРСИЯ АНДРЕ ДЕЛЬВО

Об Андре Дельво нам известно совсем мало. Говорят, режиссер воплотил в своем творчестве саму Бельгию – соединив две ее языковые общности. Он родился во фламандской семье, с детства говорил на этом языке, но учился уже на французском. Впоследствии делал фильмы на обоих языках, постоянно возвращаясь к темам национальной и личной идентичности. В 1956–1962 годах Дельво снял несколько документальных картин. И в дальнейшем, обратившись к игровому кинематографу, продолжал время от времени работать в документальном кино. В частности, им были сделаны фильмы о нидерландском художнике XV века Дирке Баутсе (Met Dieric Bouts, 1975) и нашем современнике Вуди Аллене (To Woody Allen from Europe with Love, 1980).

К творчеству Дельво критики стабильно применяют выражение «магический реализм»[1]. Англоязычные эксперты (Йен Манделл, Филип Мозли, Мария Трезер, Кэти Фоулер) говорят о магическом реализме Дельво как о методе, когда с магическими явлениями обращаются, как с реальными, что рождает особое ощущение были-небыли. Однако подобным исследованиям часто недостает конкретного анализа сложной ткани произведений искусства, из-за чего значение термина расплывается и убегает. Механически перенесенное из теории литературы, это понятие не в полной мере описывает кинематограф Андре Дельво.

В российской критике существует всего несколько статей о режиссере, в том числе «Андре Дельво – человек фильмотеки» Владимира Дмитриева[2] и «Художник-интеллектуал Андре Дельво» Олега Горяинова[3]. Последний отмечает важную тенденцию бельгийского кино в целом и роль Андре Дельво в ее развитии: «Документалистика под угрозой сюрреализма, реальное через воображаемое – ситуация, сложившаяся в бельгийском кинематографе в 30-е годы, к середине XX века обрела прочность традиции. Андре Дельво, дебютировавшему в мире большого кино в середине 60-х, предстояло добавить к монолитной прочности этой бельгийской «особости» свое ви́дение

1
Применительно к литературе термин впервые был предложен французским критиком Эдмоном Жалу в 1931 году: «Роль магического реализма состоит в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преображениям».

2
См.: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/108/

3
См.: http://kinote.info/articles/2570-khudozhnik-intellektual-andre-delvo

Андре Дельво

художника-интеллектуала… […] …кинематограф Дельво – это одновременно и литература, и живопись, и музыка». Владимир Дмитриев, предваряя ретроспективу почти неизвестного в России режиссера, назвал его одним из самых образованных людей своего времени, который учился в консерватории, прочитал неимоверное количество книг, был композитором, художником, философом, эссеистом, филологом-германистом – словом, человеком, прошедшим через множество искушений, прежде чем заняться кинорежиссурой.

Да, исследователи творчества Дельво часто говорят о его прочной связи с литературой, живописью, музыкой и другими видами искусства, о внушительном культурном багаже режиссера, который проявляется в каждой его ленте. Но, как представляется, Дельво – по крайней мере, в некоторых (главных) своих картинах – воплощал на экране то, что благодаря чувственно-зримой специфике особенно органично для движущегося, пульсирующего киноизображения. Магический реализм, свойственный природе кино, органичен самой сущности не только кинематографа, но и – в глубинном смысле – окружающему миру, на чем настаивают лучшие работы бельгийского мастера.

Известно, что с самого начала в кинематографе произошло разделение: Люмьеры вместе с запечатленным на пленке прибывающим поездом вынесли на экран «саму жизнь», а Мельес стал придумывать новые миры, в координатах которых человек исчезал, раздваивался, летал, как птица, – словом, делал то, что ему несвойственно в повседневной реальности. С тех пор мало что изменилось, хотя судьба Мельеса, вынужденного оставить кино и торговать игрушками, символически отражает победу люмьеровской тенденции. К счастью, «другая реальность» тоже получила достойное, хоть и не столь последовательное развитие, а переплетение «реального» и «волшебного» в кино дало самые любопытные результаты.

Предельным отражением «движущейся реальности» стала кинохроника, а в игровом кино – фильмы «под жизнь» с непрофессиональными исполнителями, снятые ручной камерой при минимальном использовании художественных средств. Однако «экстремальные» опыты, призванные стереть грань между искусством и реальностью, не могли достигнуть «абсолюта». Линзу кинокамеры так и не удалось перехитрить – она всегда привносит что-то новое, что-то *еще*, в привычную схему расстановки фигур. Невозможность передать на экране «жизнь как она есть» (по крайней мере, прямолинейными способами) заложена онтологически в самой кинооптике. Даже в таком приборе, как зеркало, изображение удваивается и к тому же переворачивается: «правое» становится «левым», а «левое» – «правым». В таком перевертыше тоже есть что-то магическое.

Кинематограф обладает куда более сложной, чем зеркало, системой опосредований и волшебных превращений. Время сжимается и растягивается причудливым образом, пространство возникает буквально из ниоткуда: даже простое соединение двух кадров в одной монтажной фразе рождает ощущение третьего, нереального – существующего только в нашем воображении.

Привычная реальность в той или иной степени присутствует в каждом фильме, за исключением разве что совсем экстремальных кинопроизведений так называемого чистого кино. Почти всегда экранное пространство содержит запечатленные атрибуты материального мира. И все же мы понимаем, что реальность, из которой соткан фильм – вот люди, лица, предметы, пейзажи, слова, поступки, эмоции, – хотя и кажется идентичной той, что окружает нас, на самом деле является чем-то *еще*. Фильм, это загадочное нечто, сконцентрированное чаще всего в пределах двух часов времени и плоскости одного экрана, говорит на своем языке и живет по своим законам.

Можно ли сказать, что кинематограф оперирует не реальностью как таковой, а некими знаками реальности? Кино в самом широком смысле символично, и все, что мы видим на экране, остается объемным символом, рассказывающим сразу о многом. В совершенно разных фильмах, реалистичных и условных, предметы обозначают себя и в то же время воплощают нечто, что гораздо шире их номинальных значений.

Но разве нечто подобное не происходит и в реальной жизни? За густым слоем бытовых забот, стремительно убегающего времени так легко не заметить ежедневные, пусть маленькие чудеса и главное – нечто большее, что за ними скрывается. Может быть, человек слишком глубоко вовлечен в рутину, чтобы увидеть во всей полноте и полифоничности постоянно меняющийся – чаще всего почти неуловимо – жизненный узор?

Приходит на ум странная на первый взгляд, но, кажется, не лишенная смысла аналогия: как будто хаотичные мазки импрессионистов в совокупности слагают картину, различимую лишь на определенном расстоянии; возможно, и линза кинокамеры, видоизменяя привычные временные и пространственные координаты, показывает нам то, что неразличимо глазом. Юрий Лотман писал: «Вырваться из настоящего бывает вообще очень трудно. И в этом смысле внутреннюю вариативность и скрытые возможности мира нашего ограниченного бытового опыта могут гораздо успешнее раскрыть как раз так называемые реалистические фильмы (но, конечно, хорошие), которые берут реальную бытовую или реальную жизненную ситуацию, но при этом

представляют ее как одну из возможностей. И будь то в самой картине или «за картиной», но возникает ощущение бесконечной вариативности мира»[4].

Именно такая «правда жизни» открывается в картинах, которые хотелось бы отнести к особому, кинематографическому – магическому реализму. Любое произведение искусства всегда создает свой собственный мир, приближенный или удаленный от того, который мы называем реальным, а пространство и время как главные механизмы его создания всегда строятся и функционируют по своим правилам. В фильмах, которые можно описать как снятые в стилистике магического реализма, «нормальность» и узнаваемость временны́х и пространственных координат сдвигаются, изменяются едва заметными способами, открывая внимательному взору магическое наполнение мира вокруг.

Немецкий искусствовед Франц Рох в статье «Постэкспрессионизм. Магический реализм» (1925), вошедшей в фундаментальную антологию[5], где впервые появился термин «магический реализм», пишет о стремлении искусства уйти от подражания реальным формам жизни, выразить скрытые связи между объектами и обыденным, которому до этого отказывали в какой-либо художественной значимости.

Самую большую известность после второй мировой войны приобрел латиноамериканский магический реализм. В узком смысле он понимается как конкретное течение в латиноамериканской литературе второй половины XX века, в широком – как имманентная константа латиноамериканского художественного мышления и общее свойство культуры региона. После появления статьи Анхеля Флореса Magical Realism in Spanish American Fiction в 1955 году выражение «магический реализм» превратилось в устойчивое литературно-критическое понятие и стало применяться к творчеству латиноамериканских авторов (Маркес, Борхес, Астуриас, Карпентьер и другие), которые использовали определенные приемы и технику в своих работах. И хотя сам Флорес считает термин связанным исключительно с латиноамериканской культурой, он же косвенно относит начало явления «магический реализм» к Кафке и Прусту.

Можно выделить два отличных друг от друга теоретических подхода к магическому реализму: первое – это отношение к нему как к соединению реального и фантастического в одном пространстве. Амарилл Чанади отмечает, что элементы фантастического играют разную роль в магическом реализме и собственно в фантастике – во втором случае они воспринимаются как нечто враждебное, «проблемное». В то время как в магическом реализме они неотъемлемая часть картины мира, то, чему мы не ищем объяснения. Анхель Флорес вспоминает Кафку с его «сложным искусством, где унылая обыденная реальность смешивается с невероятным миром его кошмаров», и называет магический реализм амальгамой реального и фантастического. Такой подход во многом характеризует именно латиноамериканскую версию магического реализма.

В других случаях, в том числе в статье Роха, авторы рассматривают его как более пристальный, углубленный взгляд на будничную, «нашу» реальность. Рассматривают как угол зрения, который позволяет увидеть скрытые в ней глубины и тайны, переосмыслить ее границы, создать более сложную картину мира.

Чувственная природа такого магического реализма, к нему относится и кинематограф Дельво, представляется очень близкой природе кино с его

4 Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин, 1994, с. 9.

5 См.: Magical Realism: Theory, History, Community. Ed. Zamora and Faris. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995.

«Человек, который коротко стригся»

практически осязаемой фактурой, предельной правдоподобностью фотографии, которая, разумеется, оказывается мнимой.

Иррациональное и тайна, извлеченные из простого и повседневного, создают, возможно, едва ли не самые ценные ощущения, что может подарить нам искусство, – ощущение полноты существования, магического соприсутствия. На пересечении видимой близости к бытовым координатам и внутренним уходом от знакомой реальности и существует одно из самых ярких направлений в искусстве.

Я попробую описать три фильма Андре Дельво, выдающегося приверженца магического реализма в кино.

Полнометражный кинематограф Дельво начинается с 1966 года картиной «Человек, который коротко стригся» (De Man die zijn haar kort liet knippen). Поставленный по роману бельгийского писателя школы магического реализма Йохана Дена, фильм вызвал широкий резонанс и после долгого перерыва вывел бельгийское кино на международную арену. Из-за сложности восприятия он не стал хитом для массового зрителя, но киноэксперты почти единодушно оценили его как оригинальное и значительное явление в бельгийском и европейском кино.

Дебютный опыт режиссера оказался как бы с «двойным дном» – реалистичная картина мира в фильме, который на первый взгляд невозможно заподозрить в отлете от реальности, при более пристальном рассмотрении открывает новые, непознанные грани субъективного восприятия.

Картина начинается долгим, а потому особенно значительным крупным планом: лицо мужчины средних лет – закрытые глаза, нависшие тяжелые брови, высокий лоб, очерченные скулы… Фактурный портрет кажется вылепленным из глины. Режиссер долго задерживается на нем, выделяя загадочное *нечто*, – композиция кажется самодостаточной и какой-то неземной. Может быть, даже чуть потусторонней – голова человека снята в ракурсе, соответствующем положению во гроб, что в течение фильма получит как метафорические, так и жизненно-реальные обертоны.

Вспышка-воспоминание, и на миг возникает другое лицо – прекрасной молодой девушки. Эти кадры реалистичны и нереалистичны одновременно. Дельво сразу заявляет правила игры в своем мире: он узнаваем и при этом загадочен. И действительно, когда камера начинает отъезжать, возникает

«Вечер, поезд»

вполне бытовая ситуация: мы видим обычный диван, уставшего лысеющего человека, прилегшего отдохнуть, – магия на время рассеивается, пылинками оседая вокруг.

Простой учитель и хороший семьянин Говер влюблен в свою прекрасную ученицу Фран. Сразу после выпускного вечера, где он видит Фран лишь издали – вот ей вручают диплом, вот она поет, – девушка покинет школу, и жизнь Говера безвозвратно изменится. Постепенно и почти незаметно тайная страсть сведет его с ума.

Композиция с доминантой крупного плана повторяется как будто в абсолютно обыденном измерении – в парикмахерской. Говер почти патологически любит эту обыденную процедуру. Стрижка показана подробно и тщательно, весь спектр тактильных ощущений передается в плавных движениях камеры, в ритмичной смене кадров. Взгляд камеры время от времени задерживается на фактуре окружающих предметов. Внимание к деталям физической реальности и постоянное напоминание о ней важно для всего кинематографа Дельво в принципе. В данном случае фиксация почерневших переспелых бананов в вазе, возможно, корреспондирует с состоянием героя: его захватывает «чернота» одержимости…

«Мир всегда кажется таким зыбким», – программно утверждает один из знакомых героя. Рассказывая историю растерянности и одержимости, Дельво тонко деформирует реальный мир. Так, что мы практически этого не замечаем. Ниточки нарастающего безумия, болезненного замешательства и наваждения тянутся по всему полотну картины, заражая почти каждую сцену, но до поры до времени не разрушая «объективность».

Тема смерти как феномена, не поддающегося рациональному осмыслению, потихоньку проникает в ткань повествования. Первый звонок связан с полученным Говером приглашением сопроводить приятеля в рабочей поездке. Тревога ощущается все явственнее с каждой минутой приближения к месту назначения. И вот Говер сталкивается с чем-то совершенно для него неведомым и в то же время обычным: его друг – врач-патологоанатом – предлагает ему присутствовать при аутопсии. Зловещая, почти фантастичная сцена, во время которой труп остается в гробу и невидим герою, снятая хладнокровно и неторопливо, но без натуралистических подробностей, вселяет ощущение иррационального ужаса.

Именно эта сцена катализирует процесс нарастающего безумия героя. Оно переведет его в воображаемый мир, сохраняющий внешние черты реальности, но его субъективная реальность удивительным образом для него более реальна, чем любая другая. Это подтверждает кульминация фильма. Мимолетная встреча с уже знаменитой актрисой Фран в отеле и ее вежливое «увидимся» дает толчок к развернутому в воображении Говера эпизоду, насыщенному романтико-мелодраматическими событиями. Он приходит в номер Фран с трогательным монологом об «идеальной» любви к ней, слышит ее ответную исповедь об отношениях со многими мужчинами, разрыве с семьей. Она просит Говера убить ее из отцовского пистолета, что тот и делает. И после просит друга-патологоанатома не делать вскрытие… Но все это – галлюцинации, «сон безумца», снятый в координатах реальности.

Следующий фильм Дельво – «Вечер, поезд» (Un soir, un train, 1968), вновь вдохновленный романом Йохана Дена, уходит в сюрреализм. Изображение поначалу обыденное и простое, никаких изощренных визуальных решений, герой фильма Матиас существует в реальности знакомого ему маловыразительного мира. Он едет в поезде, чтобы прочитать лекцию в другом городе, ничего необычного не происходит, но вот потихоньку монтаж, поначалу четкий и ясный, становится импульсивным, разрезает спокойную канву повествования – отрывочные ассоциации и воспоминания заполняют пространство фильма. Действие срывается в сон, в кошмар, законы обыденного существования рушатся. Стук колес поезда перерастает в навязчивый звон в ушах, вторгаются воспоминания о еще не случившейся аварии – реальное время мистифицируется. Его спутница Анн исчезает, и начинается другое кино.

Матиас пытается найти девушку, вместе с еще двумя пассажирами сходит с поезда, который, однако, сразу уезжает, оставляя их среди безжизненного пространства.

Отставшие от поезда словно попадают в другой мир. Они бредут по каким-то бесконечным серым землям. Становится понятно, что это внутренний пейзаж, уже никак напрямую не апеллирующий к внешнему: «Если мы не сойдем с этой равнины, то в конце концов окажемся в России».

Границы смещаются настолько, что, кажется, мы уже слышим звук разбивающихся конструкций бытовой логики. Герои попадают в странный, пугающий своей безжизненной пустынностью городок. В единственном людном месте, в кафе, никто не понимает их язык, и что-то непонятное и чужое сквозит в отстраненных лицах окружающих. Никто не может сказать, как называется место, куда они попали. Оно, вероятно, существует лишь в воображении Матиаса. Словно в кошмаре, все видится как будто сквозь намеренно искажающую оптику. Еще чуть-чуть, и безумие накроет этот мир с головой… пока наконец Матиас не приходит в себя, и становится ясно: он был в плену галлюцинаций, а в реальности поезд потерпел аварию, он был ранен, Анн погибла. В финале все необычное объясняется особым состоянием героя – авария и вызванный ею бред пострадавшего, собравший в одной развернутой вспышке самое главное для него. Таким образом иррациональное нивелируется, вычитается из нормального хода событий. В наваждении каждый поворот – головы, камеры, – каждый монтажный стык может обернуться чем угодно и вдребезги разбить зыбкое окружающее пространство. Так происходит смещение в сюрреализм, где работают законы неконтролируемого подсознания.

Принципы кинематографического магического реализма не в непонятном «волшебстве», привнесенном в произведение ради украшения или неожиданного эффекта, не в делении мира на «до» и «после». Магический реализм, проявленный в кино, старается выразить незримую составляющую окружающего мира. Реальная составляющая важна не меньше, чем магическая, – ведь магия извлекается из окружающего пространства, является его неотъемлемой частью, а не привносится механически извне. Художник балансирует на тонкой грани, где мир реальный, осязаемый причудливо сосуществует с другим, магическим.

Именно такой взгляд на мир в полной мере удалось выразить Андре Дельво в его третьей полнометражной картине «Свидание в Брэ» (Rendez-vous à Bray, 1971).

Она открывается титром «Париж, 1917». Маркеры реальности расставлены с самого начала и дают важную точку отсчета – конкретное место и время действия, отмеченные печатью первой мировой войны, не дают картине уплыть в пространство абстракций и зыбкого сновидения, удерживают ее в координатах не просто знакомого, но исторически достоверного материала.

Молодой композитор и пианист Жюльен получает приглашение от своего приятеля Жака встретиться после разлуки, вызванной войной, погостить в его старинном фамильном поместье в Брэ-ла-Форе. Жак служит на фронте летчиком, а Жюльен, уроженец Люксембурга, оставшийся в Париже, пишет по просьбе друга статьи на музыкальные темы в газету. И вот теперь у Жака выдалось несколько отпускных дней, и Жюльен с радостью отправляется в путь. Меланхоличная поездка обещает только приятное, но друзья не встретятся: Жак так и не объявится в Брэ. Пространство фильма постепенно окутает таинственная дымка.

В поместье Жюльена встретит загадочная и молчаливая женщина, которая проведет его в полуосвещенный свечами дом и вместо ответов на вопросы подарит ему вкусный, как в детстве, обед, волшебную ночь и возможность предаться одновременно сладким и грустным воспоминаниям о безоблачном довоенном прошлом.

Картину часто описывают как гипнотизирующую, балансирующую на грани реальности и сна наяву, когда подчас непросто отличить одно от другого. Однако Дельво оперирует знакомыми предметами и явлениями, представляет чуть остраненный и символизированный, но реальный мир. Поначалу фильм никак не заподозрить в фантастичности и ирреальности. На первый взгляд он абсолютно достоверен как в сюжете, так и в изображении. Бережные подробные детали как будто дают почувствовать обстановку на тактильном уровне, позволяют рассмотреть и вдохнуть окружающее пространство. Чего стоит хотя бы комната Жюльена – старые пожелтевшие фотографии, потрескавшаяся голубоватая краска на стенах, вязь кружева на абажуре лампы… Полумрак вечера в Брэ при свечах имеет вполне реалистическое объяснение – свет отключен из-за близости военных действий, но так или иначе он работает на создание особой атмосферы.

Телеграмма с приглашением приехать 28 декабря погостить в Брэ – словно вещественное доказательство. Мы и сами видим в первых кадрах – да, все это не привиделось главному герою, а воспоминания Жюльена о старых добрых временах – его встречи с Жаком и его жизнерадостной подругой Одиль, из них будет соткана ретроспективная часть фильма – *как будто* подтверждают: все это происходило на самом деле.

«Свидание в Брэ»

Если в двух первых картинах Дельво очевидно просматривается глобальная символичность на уровне различных пересечений между тремя сквозными образами его творчества – Красотой, Сном и Смертью, то в «Брэ» символичность выходит за рамки высоких значений, придавая многозначное звучание даже самой простой сцене.

Кадры просты, строги и в то же время настолько продуманы, что кажутся фотографиями какого-то неземного мира. Дельво не прибегает к спецэффектам вроде двойных экспозиций, необычных эффектных ракурсов или стремительных движений камеры для достижения «волшебного» впечатления – напротив, его кадры дышат созерцательным спокойствием и почти неаффектированной, вдумчивой красотой.

Вот Жюльен на станции в Брэ: общая серо-голубая гамма, холодное каменное здание вокзала, то там то здесь поросшее мхом, ярко-синий фонарь, задумчивая фигура, закутанная в пальто… Вот комната в поместье: мягкий свет лампы в желтом абажуре, резная деревянная мебель, потрескивающий камин… Время никуда не торопится, позволяя прожить и прочувствовать эти минуты вместе с героем.

И в то же время это спокойствие мнимое, хрупкое. Секунда и… с помощью точнейшей и почти неуловимой монтажной склейки мы переносимся в прошлое, а может быть, в сон или в мечту. Спокойный и точный монтаж, как взмах ресниц, настолько виртуозен, что рождает ощущение соприсутствия магического.

Магический реализм этого удивительного фильма проявляется в чем-то почти незаметном – в деталях и в глубинных элементах конструкции. Жюльен еще стоит в дверях своего дома, а в фонограмме уже призывно свистит поезд, который унесет его в Брэ, в другую, мерцающую реальность.

Цвет в дистанционном монтаже создает характерное для магического реализма ощущение неслучайности всего происходящего и целостности как будто заколдованного мира. Серые варежки, голубовато-бирюзовая гамма сцены у реки, серо-голубые глаза Жюльена, его серебристый свитер. Ярко-синяя

«Свидание в Брэ»

плитка в кухне поместья перекликается с насыщенным цветом фонаря на станции. Оттенок золотистого мягкого абажура в комнате подхватывается оливковым цветом занавесок и платьев в воспоминаниях о каком-то вечере в мирные дни, на котором Жюльен играл на фортепиано прекрасную музыку.

Для воплощения своего замысла Дельво выбирает кризисный момент истории. Момент, когда что-то надломилось в сердцах людей, когда щемящая ностальгия окрасила даже самые радостные и спокойные события мирных лет. Прошлое и тоска по нему постоянно вторгаются в настоящее, словно сообщая ему магические обертоны – в воспоминаниях героев об ушедшей вместе с первой мировой эпохе. Дельво подхватывает и тонко передает это природное свойство всегда мерцающего воспоминания, которое никак нельзя ухватить и дать ему единственное точное определение. Да и что такое воспоминание? Это что-то, что точно было, или, может быть, не было, а только кажется? Фантазия так ловко одевает воспоминание в причудливые одежды, сливается с ним, и вот уже невозможно отличить одно от другого.

В картине воспоминания часто возникают в диафрагме – как старинные фотографии, как кадры из старых фильмов. Отголоски прошлого приравниваются ко сну, а сон – к мечте. Как зачарованный, боясь себя обнаружить, Жюльен смотрит на зыбкий силуэт загадочной женщины в окне. Удивительно и, конечно же, не случайно, что Дельво добавляет в свою картину фрагмент отмеченного магическим реализмом немого «Фантомаса» Луи Фёйада[6], который когда-то (впрочем, совсем недавно, перед войной) смотрели герои фильма в маленьком кинотеатре.

В Брэ мы вместе с героем как будто попадаем в другой мир – телефон не работает, электрический свет отключен, поезда не ходят. Удастся ли отсюда выбраться?.. Жака нет, и кажется, что свершится чудо, если он появится. Реальна ли загадочная незнакомка, которая ведет Жюльена по словно зачарованному лесу, окружающему поместье, как бы пересекая границу между мирами? Мы не знаем, кто она, – женщина отвечает уклончиво, все понимая и, возможно, зная больше того, что дает физическая реальность. Реальность эта

6 Мартин Скорсезе в своем последнем фильме «Хьюго» (в нашем прокате – «Хранитель времени», Hugo, 2011) признается в любви к немому кино в целом и Жоржу Мельесу в частности, рассказывая историю одного мечтателя с такой же щемящей ностальгией по ушедшему, которая делает прошлое территорией романтического.

неспокойна – дрожат хрупкие хрустальные канделябры и тонкое серебро, где-то едет неведомый поезд, а может, доносится гул войны, ведь линия фронта всего лишь в нескольких километрах. Внезапно гаснет свет. Музыка обрывается.

Но этот новый мир так знаком, это не фантастический сон наяву (а может, все-таки, как у Кальдерона, жизнь и есть сон?) – постоянно возникают доказательства ощутимой реальности. Мы как будто чувствуем и присутствие Жака: он повсюду, не только в воспоминаниях, но и на множестве семейных фотографий. Жюльен задумчиво проводит рукой по клавишам, пюпитру, пытаясь заново ощутить окружающее пространство, а вместе с исполняемой сейчас музыкой – и ушедшее время. При этом с удивлением осознает, что все одновременно реально, осязаемо и вместе с тем не исчерпывается рациональным объяснением.

Осязаемость фактур трепетно и точно передана в картине: мягкость шелка, блеск хрусталя и фарфоровой посуды, лак дерева. Жюльен поднимает бокал с красным вином, на минуту задумывается. Ассоциативная склейка кадров словно подхватывает движение – и вот уже где-то в далеком и родном воспоминании радужная форель переливается в искрах блестящих капель, выскальзывая из тонких рук Одиль.

Настоящая загадка кроется не столько в фабуле – почему не приехал Жак? – или в личностях персонажей. Друг, являющийся лишь в воспоминаниях главного героя, в значительной мере такой же фантом воображения, как и, возможно, таинственная безымянная незнакомка. Тайна кроется в окружающем пространстве, мельчайшими осколками рассеяна повсюду и дарит значимость и красоту даже самому обычному и обыденному в двуедином времени, смешавшем прошлое и настоящее, – утренней прогулке к реке, игре на рояле, изысканному ужину и походу в кинотеатр, где Одиль, наивно распахнув глаза и приоткрыв рот, смотрит кино так, что даже скептически настроенный Жак улыбается и качает головой.

Вот такая реальность – хрупкая, пульсирующая, вечно ускользающая и в то же время ощутимая и ясная – предстает в чарующей картине Андре Дельво. Кстати, например, для Владимира Набокова реальность не столько структура, сколько узор, привычка, обман: «Всякий большой писатель – большой обманщик, но такова же и эта архимошенница – Природа. Природа обманывает всегда»[7]. И мир – сырье искусства – сам есть художественное создание, настолько невещественное и призрачное, что шедевр как будто можно соткать из воздуха одним только актом властной воли художника. Набоков призывал любить прежде всего то, что «редкостно и мнимо, что крадется окраинами сна...» Дельво передает «ощущение постоянно меняющегося мира, который может быть скорее угадан, нежели воспроизведен в точности» (В.Дмитриев).

Кажется, еще чуть-чуть, дверь откроется и мы попадем в неземной мир. Но дверь пока не открывается, есть лишь эта возможность, обещание. Почти незаметный отрыв от реальности способен будоражить воображение больше, чем самые смелые нагромождения фантастических элементов. Легкий сдвиг в сторону иррационального как будто намекает: вокруг спрятано что-то, чего мы не видим, и в то же время это «что-то» постоянно рядом, о чем мягко, но в то же время настойчиво говорит искусство Андре Дельво.

Уже на станции, из газет, Жюльен узнает, что наступление было приостановлено и самолеты в эти дни не взлетали. Значит, Жаку ничто не мешало приехать, но он будто растворился в воздухе... Так и не сев в парижский поезд,

7 Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998, с. 28.

Жюльен порывисто идет обратно – к Брэ; потом, подчиняясь здравому смыслу, снова поворачивает к станции, но останавливается: что-то словно манит его в сторону магического...

Картина Андре Дельво «Бель» (Belle, 1973), следующая за «Свиданием в Брэ», почти неизвестна как у нас в стране, так и в мире. Хотя фильм номинировался на «Золотую пальмовую ветвь» в Канне в 1973 году, буквально до последнего времени он не был переведен ни на английский, ни на русский язык и был недоступен даже для узкого круга специалистов.

Это последний фильм из «магической» трилогии Дельво – в редких критических работах о режиссере его картины иногда объединяют таким образом.

«Бель» прочно укладывается в картину мира магического реализма. Но именно кинематографичного. Она выглядит мрачной, тягучей и даже, может быть, чересчур серой и будничной, а по сюжету – запутанной. Ее описывают как картину, в которой уже почти совсем невозможно отличить реальность от вымысла или сна. Даже сам режиссер, в этой картине вдохновлявшийся французским поэтом-романтиком де Нервалем, замечал, что хотел создать фильм, в котором «сон и реальность плавно перетекали бы друг в друга без конца»[8]. Одна из интерпретаций такова, что основное действие полностью происходит в сознании главного героя, он выдумал прекрасную незнакомку Бель, и все, что с ним дальше происходит, лишь плод его воображения.

Но, как и все произведения киномагического реализма, «Бель» не просто наслаждается туманностью смыслов или сновидческой фантастичностью происходящего, когда, кажется, можно делать все что угодно, – на самом деле она так же остро реагирует на пульсирующую окружающую реальность – в кадре и за кадром, – как и «Свидание в Брэ». Несколько сухая, на первый взгляд предельно реалистичная манера Дельво преподносить материал сохраняется и в «Бель».

Главный герой Матьё ведет обыкновенную жизнь – у него есть любящая жена, взрослая дочь, друзья, спокойная интеллектуальная работа – он писатель, поэт, лектор. Но все же что-то не так. Однажды, проезжая на машине по лесной дороге, он сбивает какое-то существо. Весь день это воспоминание не дает ему покоя, он решает проверить, что же все-таки произошло. Он сидит, вглядываясь в открытую дверь на улицу. Монотонный звон нарастает, камера медленно приближается к машине, той самой, на которой он ездил уже лет сто, но теперь он видит ее по-другому, как будто впервые. Снова ночь, лес, дорога. Рождается ощущение, что что-то непознанное, иное манит его туда.

Дельво снова мастерски нагнетает беспричинное – пока – беспокойство. Он снимает предельно сдержанно, отстраненно, и оттого мимолетные тревожные сигналы воспринимаются острее. Автор выстраивает саспенс почти криминальной интриги, на самом деле уводя в ложном направлении. Капельки от кофе на белоснежном чайнике почему-то странно беспокоят Матьё. Вспышка-воспоминание: капли крови в лесу. Реальность неспокойна, она словно дрожит, грозя разверзнуться ужасной тайной.

В рабочем кабинете Матьё висит картина. Серебристо-голубая обнаженная незнакомка в шляпе – ее лицо и глаза окутаны тенью: она предвестница того, с чем герою предстоит столкнуться. Связь с живописью в этом фильме продолжится и дальше – на уровне тем и образов. Незнакомка с картины готовит к отсылкам к живописи магического реализма. Что-то постоянно и настойчиво

8 Delvaux in Revue belge du cinéma. No. 7/8, 1977.

«Бель»

отвлекает от повседневности. Надоедливый голос непрошеного посетителя затихает. Картина – медленным приближением камеры – затягивает.

Шумит лес, снова дорога, воет раненый зверь. Во всей как будто первозданной красе предстает природа, какой еще не было у Дельво. На лесной поляне главный герой находит раненую собаку и женщину. Как он предполагает, женщина – хозяйка собаки. Красавица молчит. Матьё ничего не остается, как назвать ее про себя Бель. Домик, где она обитает, – как будто уголок с архетипами, рожденный воображением: женственная и беспомощная Бель, лес, вода (болота), чистый воздух – как она живет здесь и что она вообще здесь делает, совершенно неясно. Дополняя картину, внезапно появляется мужественный красивый мужчина в шубе. Только лохматый пес куда-то исчезает.

Между Матьё и Бель завязывается напряженный, изматывающий роман – поэт как будто вынужден прожить эту первобытную мечту до конца, не в силах от нее отказаться. Матьё много спрашивает ее – она молчит в ответ или говорит на непонятном языке. Постепенно становится очевидным, что разговор происходит на символическом уровне. Возможно, он внутренний, с самим собой?

К тому же Матьё – специалист по болотам. В своей первой лекции он их упоминает, цитирует Аполлинера, рассказывает, что его отец вырос в таких местах и он в свою очередь всю жизнь пишет про болота. Внешняя реальность будто вырастает из внутренней, и ему ничего не остается, как самому уже не на бумаге, а на просторе полнокровной реальности «изучать» болота, символы, неукрощенные страсти.

Матьё постоянно сбегает *туда*. Вот он читает лекцию в презентабельном обществе. Жена замечает, что его ноги по колено в грязи – от недавних скитаний по болотам. Нет, все-таки это не сон.

В изображении все время сквозит голубоватый свет – как отблеск иного мира. Исключительно живописными средствами режиссер добивается эффекта ирреальности, виртуозно выстраивая цветовую драматургию. Общая коричневатая гамма фильма с легким голубым светом перекликается с голубой

Поль Дельво. «Одиночество». 1956

рубашкой Матьё и ярко-синим платьем его жены. Желто-коричневая земля, голубое небо, прозрачный воздух, золотой свет. Мир не разваливается на отдельные части – его целостность явлена через соединение магического, обыденного и природного.

Валлонец Поль Дельво – однофамилец фламандского режиссера, художник, чье творчество причисляется к магическому реализму, правда, в другом, не кинематографическом значении, гораздо более близком сюрреализму. И хотя фильм в целом вполне реалистичен, тем не менее образы «Бель» обладают разительным сходством с героинями Поля Дельво.

В конце 50-х Поль Дельво создал несколько полотен – ночных сцен, в которых девочка, стоящая к зрителю спиной, наблюдает за поездами. Необычное освещение – луна высвечивает все пространство, но свет от нее совсем другого оттенка, тени гуще, а ярко-белые предметы создают резкий контраст и ощущение, что это день, но только лунный. Обнаженные женщины на городских улицах, одинокие герои, повернутые спиной к наблюдателю, как будто говорят об ускользающей тайне.

В кадрах сна главного героя с аллюзией на картины своего «магического» соотечественника Андре Дельво вмещает весь образный мир художника. А сон – это все-таки тоже некая часть реальности, просто мы ее совсем не знаем, у нее свои правила и законы. Как и у кино. Объединяя в одной картине будничный реализм, сновидческое, сюрреалистическое состояние, отсылки к живописи и поэзии, Андре Дельво вводит нас в мир магического, а по сути

самого естественного сосуществования. Тот, кто уверится в магии обыденного, перейдет границу, за которой ему откроются глубинные сферы жизни, ее экзистенциальное наполнение.

Андре Дельво не создал направления или школы, бельгийское кино не получило дальнейшего «магического» развития, и режиссер до сих пор остается одинокой вершиной магического реализма. Этот дискурс, связанный с именем великого бельгийца, не институализирован в мировом кино. Тем не менее осколки магического, имманентного самой природе кинематографа, не редкость в немом кино и в современном. Ибо ощущение тайны бытия, его магического наполнения – это миропонимание художника, которое невозможно уложить в систему определенных приемов и правил.

«Падение дома Ашеров» Жана Эпштейна (Франция, 1928), «Багровый занавес» Александра Астрюка (Франция, 1953), «Случай на Совином ручье» Робера Энрико (Франция, 1962), «Пикник у Висячей скалы» Питера Уира (Австралия, 1975), «Степфордские жены» англичанина Брайана Форбса (США, 1975) – длинный ряд фильмов или даже отдельных сцен и эпизодов соотносимы с магически-реалистическим взглядом на мироздание.

...Мучительно медленно отъезжает камера в финальных кадрах «Профессии: репортер», и становится понятна, ощутима скорее кожей и сердцем, нежели рационально, смерть главного героя. Так, балансируя между реалистичностью и метафизикой, Антониони пытается выразить драматизм бытия. Оставаясь прежним, окружающий мир преображается изнутри и оттого кажется увиденным впервые.

Микеланджело Антониони, конечно, мэтр магического реализма. Трудно найти другого автора, кто бы так последовательно и емко выражал это мироощущение. Или такой «реалист в законе», каким вписан в историю кино Марлен Хуциев. В его «Июльском дожде» каждый кадр уникален: это и эффект «жизни врасплох», документальности, и абсолютная точность художественной композиции. Прямо на глазах происходит неуловимый сдвиг, и повседневность вдруг оборачивается скрытыми от ленивого глаза свойствами. Так невидимый луч света оптикой мириадов дождевых капель преломляется в радужные переливы магического. +

Андрей Фоменко

WILD EAST — WILD MEDIUM

О фотосерии Александра Угая «Мы из Техаса»

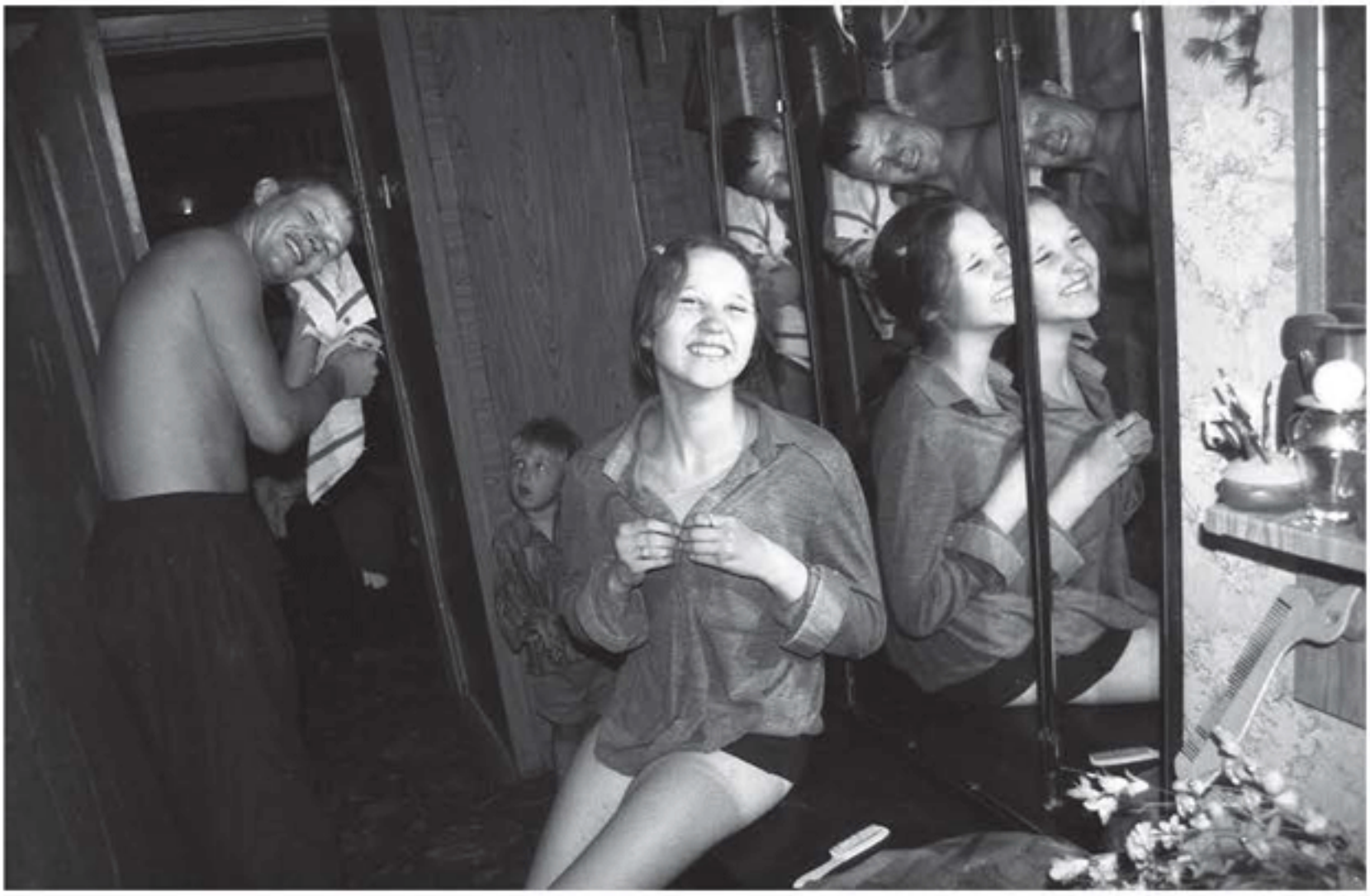
О конвергенции современного искусства и фотографии сказано достаточно много. Возможно, самый интересный аспект этой темы – негативный: не что сближало фотографию и искусство на протяжении полутора столетий их сосуществования и в итоге сблизило-таки, а что их столь упорно разделяло.

Нетрудно понять причины, отторгавшие от фотографии искусство XIX века[1]. Более странно другое: почему даже после многочисленных эпизодов конвергенции художественного авангарда и фотографического медиума в первой половине и середине XX века эти две сферы визуального продолжали существовать в значительной степени независимо друг от друга. Да, они встречались – но как независимые партнеры: современное искусство периодически открывало фотографию в том или ином ее качестве (механической «фактографии», репродукции, документации), а фотография обогащалась за счет стратегий авангарда (символизма, конструктивизма, сюрреализма, минимализма или концептуального искусства), – однако это не приводило к их слиянию. Какое место занимают в истории современного искусства Альфред Стиглиц, Уокер Эванс, Доротея Лэнг, Анри Картье-Брессон, Ансель Адамс, Уильям Клейн, Роберт Франк, Гарри Винограндъ, Диана Арбус, Уильям Эгглстон, Роберт Адамс, Стивен Шор, Крис Киллип, Мартин Парр? В сущности, никакое. А ведь это лучшие из лучших. Даже сейчас, когда фотография претерпела окончательную эстетизацию, существуют два разных способа ее восприятия – в контексте искусства и вне этого контекста.

Вероятно, решение этой проблемы связано с пресловутой «ноэмой» фотографии, как говорил Ролан Барт, – с безусловностью существования ее референта. В то время как искусство разделило общее для всей культуры новейшего времени подозрение – относительно собственной миметической способности, или своего институционального статуса, или самой возможности своего существования, – фотография, как та собака, бежала за телегой реальности на коротком поводке.

←
Александр Угай.
«Вова на берегу Сырдарьи».
2002–2005

1
Подробнее см.: Фоменко Андрей. Фотография: эстетическая адаптация. Часть 1. – «Искусство кино», 2009, № 2. http://kinoart.ru/2009/n2-article17.html



Александр Угай. «Саня с семьей». 2002–2005

Но при этом, возможно, фотографии удавалось без особого труда, просто в силу своей природы, достигать цели, к которой стремилось искусство, предпринимавшее ради этого героические – и всякий раз недостаточные – усилия. Цель эта состоит в том, чтобы умолкнуть, застопорить процесс смыслопроизводства. Не к этому ли стремились авангардисты – к чистому «присутствию», неразличимости означающего и означаемого? И что получалось в итоге? Очередной смысл, очередное высказывание о чем-то, очередное различение между тем, что дано, и тем, что подразумевается.

Фотография же, следуя проторенной тропой мимесиса и говоря каждый раз о чем-то конкретном, частном, эмпирическом, в итоге говорила как бы ни о чем. С этим связаны и трудности в ее интерпретации. Дискурс о фотографии раздвоен: он всегда либо витает в облаках, среди обобщений, касающихся медиума как такового, либо барахтается на земле среди частностей, среди конкретных снимков, не в силах сказать о них почти ничего и лишь тщетно маскируя под теорию необязательные метафоры (порой, впрочем, достигая в этом искусстве значительных успехов).

Чем хороша хорошая фотография? Что отличает ее от плохой?

Одна из самых популярных характеристик хорошей фотографии – загадочность. Я, разумеется, не имею в виду случаи, когда эта загадочность инсценирована или является результатом специальных технических ухищрений – случаи конвенционального «сюрреализма» в духе Халсмана и Виткина. Посмотрите на фотографии Картье-Брессона, Уильяма Эгглстона или Стивена Шора – вот образцы истинно фотографической странности. Но это загадки без отгадок. Самые «непонятные», энигматичные произведения современного искусства – «Большое стекло» Дюшана, «Черный квадрат» Малевича, картины Макса Бекмана – имеют отгадки, пусть даже на их счет могут быть разные мнения. Они в принципе стимулируют процесс разгадывания, запускают машину

Александр Угай. «Дрессировщик орлов в горах». 2002–2005

интерпретации. В фотографии поиск смысла смысла лишен. Фотографии – это чистые означающие без означаемых или, точнее, с неопределенными означаемыми, о которых ничего определенного сказать нельзя.

Стоит взять фотографию и поместить ее в контекст искусства – и она набухает значением, а ее интерпретация становится возможной и необходимой, что, собственно, и происходит при конвергенции искусства и фотографии. Эта конвергенция, будучи общей тенденцией, одновременно может рассматриваться как серия отдельных актов: берем какую-то фотографию или фотографа, помещаем их в контекст искусства – и получаем «проблему», с которой можно работать.

Но есть другая сфера «фотографического опыта», где сказать почти нечего, – и эта сфера имманентна самой фотографии. Ведь даже эти заметки вращаются вокруг вполне определенной оси, о которой я, однако, не сказал еще ни слова. Этим скрытым предметом моих рассуждений является серия фотографий казахстанского художника Александра Угая[2] «Мы из Техаса» (2002–2005): двадцать пять кадров, снятых преимущественно в Южном Казахстане – регионе, в народе именуемом Техасом (хотя некоторые фотографии сделаны в Алматы и Бишкеке). Главная причина этого отождествления, как можно догадаться, – нефть. Но дело не только в ней: житель «Техаса», так же как житель Техаса, – клише, служащее для обозначения дремучего провинциала, причем настроенного довольно воинственно по отношению к метрополии. В обоих Техасах, комментирует Угай, «люди живут не по закону, но «по понятиям»[3]. (Не стоит принимать это за проявление высокомерия – автор и сам родом из «Техаса».)

Через пять лет после того, как была сделана эта фотосерия, Александр Угай побывал в настоящем Техасе, где снял ее продолжение. Его новые фотографии своими мотивами перекликаются с более ранними, порой образуя с ними

2 Подробно об Александре Угае см.: Фоменко Андрей. Смерть героя и другие воспоминания о современности. – http://art1.ru/art/smert-geroya-i-drugie-vospominaniya-o-sovremennosti/

3 Угай Александр. Мы из Техаса. – http://art1.ru/photography/my-iz-texasa/

пары (автор часто так их и показывает – попарно). Эти визуальные рифмы ровным счетом ничего не значат: не обнаруживают никакого глубинного родства, не наводят на размышления, не подталкивают к обобщениям. Просто игра сходств и различий – случайных, как сама фотография. Вполне можно рассматривать эти два проекта по отдельности.

В то же время американская тема тут не совсем случайна – и не сводится к игре слов. Дело в том, что первый «Техас» создан под влиянием американской уличной, или, лучше сказать, дорожной, фотографии – по аналогии с кино можно назвать этот жанр или направление *road photography*. Отправиться колесить по отдаленным штатам или хотя бы по своему собственному, а потом отобрать лучшее и представить как альбом путевых заметок, образов мест, людей, зданий, вещей, встреченных по пути, – наверное, самая плодотворная стратегия американской фотографии от Уокера Эванса и Доротеи Лэнг до Стивена Шора и Джоэла Стернфелда. В случае с «Техасом» главным источником послужила фотография конца 50-х – 60-х годов: Гарри Виногранд, Диана Арбус, Брюс Дэвидсон, особенно же Роберт Франк с его знаменитым альбомом «Американцы», созданным, как известно, по результатам таких поездок.

Так что «Техас» в работах Угая присутствует не только на уровне содержания, но и на уровне формы. Однако американский след, по которому пускает нас автор, в какой-то степени маскирует (и одновременно подчеркивает – в духе психоанализа, как симптом, который замещая нечто, тем самым привлекает к этому внимание) другой, почти стертый, след. Изменение топонима – «Техас» вместо «Казахстан и Средняя Азия» – служит обозначением другой замены, следствием которой стала неопределенность не столько места, сколько времени.

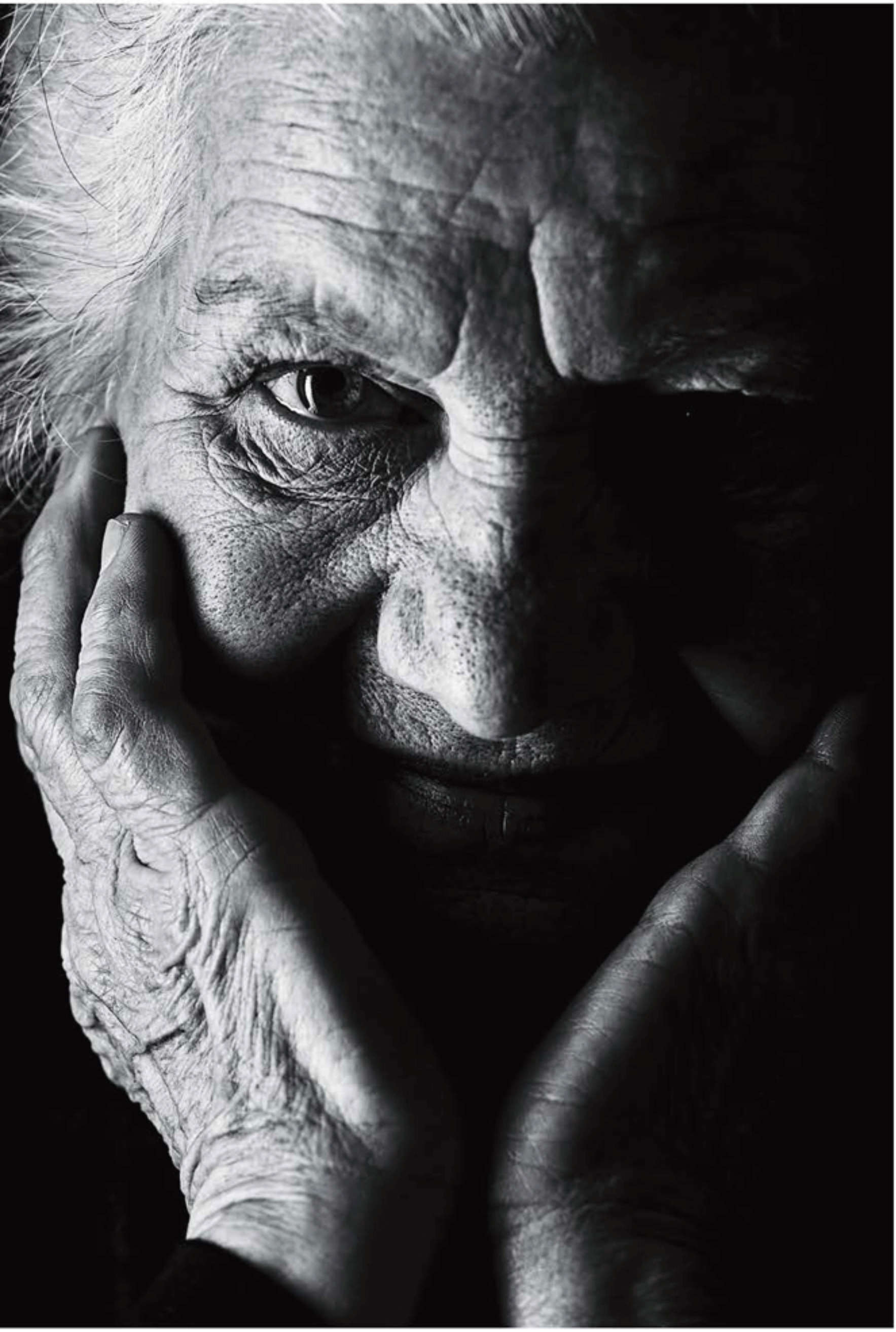
«Есть в этом мусорном пейзаже какой-то тягостный секрет» – и секрет этот, как мы уже знаем, отгадки не имеет. И то, что я скажу далее, – не отгадка, а просто одна из особенностей этого секрета, отражающих его историческую специфику. Ведь у означающего «Техас» помимо его прямого (американский штат) и переносного (Южный Казахстан) значений есть еще одно, понятное из контекста, – «СССР»: нечто лишенное места и времени, отошедшее в прошлое. Во всей серии единственным напоминанием о нем – неспроста, однако, вынесенным в самое начало (по крайней мере, в одной из версий проекта) – служит фотография пустого фабричного цеха, где на стене висит лозунг «Качеству продукции – рабочую гарантию!», а на первом плане стоит собака. Она явно напугана появлением фотографа, будто он – первый человек, зашедший сюда после долгого перерыва. Большинство других фотографий людьми населены: они умываются, готовят пищу, едят, стригутся, торгуют – словом, занимаются своими каждодневными делами. Но над всеми ними тяготеет пустота того цеха, как будто весь смысл, каким обладал этот мир, остался в прошлом, и теперь он существует «просто так», в тотальном и безвыходном настоящем под стать самой фотографии.

В этом существовании нет ничего трагического – скорее, наоборот, оно имеет черты своеобразной идиллии (характерно, что Угай не включил в свой цикл ряд фотографий с изображением разрушенных зданий, мостов, судов на иссушенном побережье Каспия и прочих «постапокалиптических» мотивов), разумеется, не похожей на благополучие американского Техаса, но по-своему не менее безмятежной. Эта безмятежность частных дел и забот. Гегель, как известно, считал, что собственно человеческим в человеке является способность

Александр Угай. «Авторемонтная мастерская, Актюбинск». 2002–2005

и потребность отрицать, то есть изменять наличное бытие. Человек, этой способности лишенный и живущий в полном согласии со своим миром, репродуцирующий этот мир, человеком не является.

Жизнь в «Техасе» отмечена чертами своеобразной «животности» (без какого-то негативного оттенка), чисто телесного бытия. Недаром животные (собаки, индюки, куры, козы, лошади, беркут) или их изображения (олень, бегемот) появляются чуть ли не на каждом втором снимке. Столь же «биологически» выглядит здесь сам человек – тянущий тележку наподобие тяглового скота, несущий «добычу» (индюка), демонстрирующий мускулы или присевший на корточки, как птица на насесте. В особенности же впечатляет итог этого отождествления: последняя фотография серии, где снятый со спины мужчина надевает рубашку жестом, напоминающим взмах крыльев, словно готовый расстаться с ненужными остатками собственной «человечности», оторваться от земли и взмыть над домами, пустырями, базарной площадью, луна-парком, закусочными и заброшенными фабричными корпусами. +



Елена Долгопят

СТАРУХИ

Вы читаете журнал katerinaa

29 декабря, 2012, 20.00

katerinaa

Я, конечно, спросила на всякий случай, не свободно ли место.

– Нет, – сказала старуха.

Она сидела у окна, а место рядом с ней стерегли рукавицы.

Народ все прибывал, старуха смотрела растерянно, я надеялась, что никто к ней не подойдет, что придется ей убрать своих псов, и тогда я сяду наконец. Стоять уже сил не было. Псы старухины были из серой шерсти, простой вязки, один с зеленым глазом–заплаткой на большом пальце. Бархатная заплатка, между прочим. Оттенок темный малахитовый, красивый. Бог его знает, откуда у этой нищей старухи в старой, источающей пух мужской куртке, в темной лоснящейся юбке, в валенках с галошами взялся такой красивый обрезок. Может быть, жакет такой водился у нее в дни молодости. Я попыталась представить ее молодой и красивой, в темно-зеленом бархатном жакете, с припудренным лицом, с ароматом, едва слышным, «Красной Москвы». Напомнила мне эта старуха мою, так, что сердце сжалось. Электричка тронулась, старуха еще надеялась, выглядывала людей, пробирающихся по проходу. Я ее не торопила.

Она посмотрела на меня растерянно и убрала псов.

Я уселась. В проходе стояла толпа, покачивалась в такт, душно было, сонно.

Старухины иссохшие, с пожелтелыми ногтями пальцы вдруг коснулись моей руки.

– Дочка, – спросила старуха, – у тебя есть телефон?

Она расстегнула куртку и вынула из внутреннего потайного кармана сложенный вчетверо листок. В клетку листок, пожелтелый, наверное, из древней школьной тетради, от внуков сохранилась где-нибудь в чулане, с оценками и замечаниями.

Большими, два раза для четкости обведенными буквами на листке записан был номер. Я его набрала. Ответил высокий мужской голос:

– Алё-алё!

– Здравствуйте. Ваша бабушка будет говорить.

И я вложила телефон старухе в ладонь.

– Митя! – заголосила старуха в трубку. – Я здесь! Еду, еду! Ты где? Где?

Что там ей отвечал ее Митя, я не знаю.

После разговора она успокоилась, вытянула из-под сиденья хорошо поживший темно-синий школьный рюкзак, раскрыла молнию и вынула из рюкзака пакет. В нем оказались пирожки. Из русской печки, как старуха сказала. И предложила отведать. Я не отказалась. Сама я не пекла, но за моей бабушкой много раз наблюдала. Дрова в каменном зеве должны прогореть, затем на кирпичи над утлями ставится противень, а зев загораживается железным щитом, и там, за щитом, в каменной пещере, поднимаются и румянятся пироги да пышки.

Старухины пирожки были с картошкой и жареным луком. Я ела и была счастлива. Расстались мы друзьями. Даже имя ее мне теперь известно: Дарья Сергеевна.

Наевшись пирожков, я и ужинать не спешила, брела по нашему городку, по центральной улице, в магазины заглядывала, смотрела, но ничего не покупала. Дома только чай выпила. Завтра думаю поехать в Икею за диваном, мой уже развалился.

snezanna

В Икее на завтрак кофе бесплатный. :) Или чай.

> **dimon**
>
> Кофе у них отвратительный.
>
> > **snezanna**
> >
> > Вы придираетесь. Как всегда.
> >
> > > **dimon**
> > >
> > > Народ с вами согласен: дармовому коню зубы не пересчитывают.
>
> **katerinaa**
>
> Мне нравится, что там все сборное. Я с детства конструкторы люблю.
>
> **dimon**
>
> Замаетесь одна диван собирать.
>
> > **katerinaa**
> >
> > Я со шкафом справилась, было дело.
> >
> > > **dimon**
> > >
> > > О!
>
> **snezanna**
>
> Можно доплатить за доставку и сборку, не очень дорого, кстати.

29 декабря, 23.40

katerinaa

Разбудил звонок.

Тонкий мужской голос:

– Митя я. Митя. Сегодня с вашего телефона мне бабка моя звонила!

– И что?

– Она пропала. Она должна была до платформы доехать и там меня ждать, и нет ее на платформе.

– Вы откуда звоните-то? – спрашиваю.

– С платформы.

– Так вы что, только сейчас до нее добрались?

– Ну да, – говорит, – так вышло, меня задержали сильно, я как только освободился, так и рванул, я вообще-то должен был ее на вокзале еще встретить.

– Вы на часы-то гляньте, – говорю, – сколько она вас должна была на платформе ждать? Зима на дворе.

– Да я понимаю!

– Вы не кричите. Я всяко ведь не знаю, где она сейчас. Может, до дома добралась. Адрес она знает?

– В принципе, да, все записано, но дома ее нет, я уже слетал до дома – нет, и не видел никто.

– Ну, может быть, магазин какой теплый при станции?

– Да был уже!

– Чего вы кричите? Я при чем?

– Да я не знаю, что делать, я ошалел совсем.

– В милицию звоните. По больницам. Людей еще поспрашивайте. Вы извините, но мне вставать завтра рано.

– Конечно, я понял. А вы когда ехали, все нормально было?

– Все путем.

– Ладно. Но я не виноват! Честно...

Объяснений я его уже слушать не стала. И сна теперь нет. Где эта Дарья Сергеевна? Куда забрела? Так и вижу ее с этим школьным рюкзаком за плечами.

dimon

Не ее вы видите, а собственную свою бабку. Это называется замещение.

katerinaa

А, вы тоже не спите?

dimon

Очевидно. У нас половина пятого утра, я еще не ложился.

Katerinaa

Какая у вас погода?

dimon

Тридцать шесть.

dimon

Мороза.

katerinaa

Я поняла.

dimon

У вас так не бывает.

katerinaa

На улицу выходите?

dimon

В космическом скафандре. Почти. Теплое белье. Два свитера. Пуховик. Была б моя воля, вообще бы не выбирался, сидел бы у печки.

katerinaa

У вас печка???

dimon

Батареи. Это я так, заврался. Обычная квартира в обычной пятиэтажке с паровым отоплением. Примерно как у вас.

katerinaa

У бабки моей была печка.

dimon
Вы говорили. Пироги. Не так уж плохо, хочешь топишь, хочешь нет, было бы чем. Живой огонь нервы успокаивает. Деревенский был дом?

katerinaa
Почти.

dimon
Я бы не отказался от такого. Где-нибудь в ваших краях, где зима помягче, а Париж поближе.

katerinaa
Вы хоть отдаленно представляете, как в таком доме живется? За водой на колонку, газ привозной в баллонах, уголь и дрова тоже заказать и привезти, проводка вся древняя, электричество едва тлеет, антенна на крыше, ловит полтора канала, балки гнилые, крыша протекает, в подполе сырость, грибок. Это уже не дом, а склеп. Его надо разобрать и заново построить и желательно на другом месте, тогда еще можно. Я приезжала каждое лето, помогала и уговаривала переехать ко мне, но нет, ни за что, хотела быть сама в своем доме, быть хозяйкой. «Что, – говорила, – я буду у тебя в городской квартире делать, из окна глядеть? У подъезда на лавке сидеть сиднем?» Это правда, делать ей здесь особо было бы нечего, она привыкла к свободе, но ведь старость! Уже и снег разгребать тяжело, и ведро поменьше купила за водой ходить, и в подпол уже лезть опасалась. Но так и не сдвинулась. Уперлась. Так и померла там в одиночестве.

dimon
А что у вас из окна видно?

katerinaa
Красную площадь. Дома, правда, загораживают. На полсотни примерно километров домов и деревьев. Если все снести, то как раз и будет видно Красную площадь, в телескоп.

dimon
Сердитая вы.

katerinaa
Станешь тут.

dimon
А у меня из окна даже днем ничего практически не видно было. Я, в принципе, знаю, что мединститут через дорогу, но от мороза туман, и он все съел: и здания, и людей, и деревья – и сносить не надо. Мне вообще кажется, что сейчас я один в этом тумане. Не как ежик. Ежик все-таки знал направление и цель. Впрочем, я тоже знаю: направление – кухня, цель – кофе.

katerinaa
А почему туман не съел ежика, кухню и кофе?

dimon
Пережрал – не влезло.

3 января, 2013, 21.35

katerinaa
Приподнимается серый чехол, в черной глубине загораются огни, глубина оживает. Чехол соскальзывает под огромное, во всю стену, окно. В черной глубине

за окном тоже горят огни. Высокий, худой мужчина отодвигает стул и садится за рояль. Он поднимает крышку и разминает пальцы. Глаза его опущены.
Мало кто в большом зале видит пианиста. Многие спят. Плачет ребенок. Небритый дядька, сосредоточенно ступая, несет дымящийся стаканчик. Запах кофе и гул кофемашины сбивают с толку. Если закрыть глаза и сосредоточиться только на этом запахе и этом звуке, то можно представить, что ты в кафе. Можно выбрать любой город. Париж. Рим. Где ты был или не был. В любом случае это воображаемый город.

Диктор объявляет посадку на поезд до Читы. Слышно, как собираются люди. Надя открывает глаза. Она в зале ожидания на Ярославском вокзале, на втором этаже с огромным панорамным окном над железнодорожными путями и черной далью. Рояль здесь кажется неуместным. Укрытый в серый чехол, он не привлекал внимания. Но вот высокий мужчина в драповом пальто подошел к нему. Снял пальто, сложил и повесил на спинку стула. Снял подставку с объявлением: «Концерт ежедневно с 15.15 до 16.00». Приподнял чехол.

Наде пора уже идти. До электрички пятнадцать минут, как раз чтобы успеть занять место.

Мужчина начинает играть. Ожидающие своих поездов люди поворачиваются на звук рояля. Вытягивают шеи. Кто-то привстает. Кто-то возвращается с дымящимся стаканчиком к своему месту. Кто-то приближается к роялю. По-прежнему гудит кофейный аппарат. Диктор объявляет о прибытии поезда.

Пианист играет популярные мелодии. 70-х и 80-х годов. Советская и зарубежная эстрада. Наверное, в концертном зале его игра показалась бы тусклой, маловразумительной. Но здесь его музыка звучит празднично и ярко. Странно. Он здесь Рихтер. Бог.

Отыгрывает сорок пять минут. Убирает руки с клавиш. Раздается несколько хлопков. Он поднимается, кланяется.

Серый чехол укрывает рояль.

snezanna

Здорово. Мне очень нравится. А Надя – это вы?

> **katerinaa**
>
> Нет. Я просто статьи для газетки подписываю: Надя К.

dimon

Хоть слово правды имеется?

> **katerinaa**
>
> Все правда.
>
> > **dimon**
> >
> > Я позавидовал вашему пианисту.
> >
> > > **katerinaa**
> > >
> > > Я тоже.
> > >
> > > > **dimon**
> > > >
> > > > Я, правда, сейчас всем завидую. Такая у меня полоса.

dimon

Рискну спросить: что вы делали в зале ожидания поездов дальнего следования? Уж не в наши ли края собирались за озеро Байкал?

> **katerinaa**
>
> Ждала свою электричку. Ту, на которую рассчитывала, отменили, предпочла два часа провести в тепле и более или менее уюте.

snezanna

Потрясающе. Неужели правда: рояль и музыкант на вокзале?

katerinaa

Правда.

snezanna

Даже не верится. Интересно, кто он.

katerinaa

Пенсионер-любитель. Бывший железнодорожник. Наверное. Я так думаю.

dimon

Насколько помню, вы Москву не жалуете. По какой нужде ездили?

katerinaa

По газеткиным делам моталась.

dimon

А, то есть это не Катерина на самом деле была, а Надя К. И как Наде столица в начале года? В начале времен, можно сказать.

katerinaa

Нормально. Народу мало. Даже Катерине понравилось.

dimon

Понимаю. Как мой дед говорил, когда толпу видел: давно войны не было. Что вашей мелкой провинциальной газетке понадобилось в Москве?

katerinaa

Художник-мультипликатор. У него дача в нашем районе, в московской квартире только зиму зимует и по памяти наши провинциальные пейзажи пишет. И не только природу, но и мелкие городские задворки. Какая-нибудь пятиэтажка старая, к примеру, в землю вросла, двор и белье на веревке. Постельное, нательное – все наружу. Цветная изнанка жизни.

dimon

Вам нравится?

katerinaa

Да. Но говорить с ним тяжело. Все время кажется, что спрашиваю что-то не то. Что отвечает он чисто из вежливости. Что мог бы что-то гораздо более интересное рассказать, только я нужного вопроса не нахожу. Может быть, вот сейчас сидит и рисует меня по памяти.

dimon

Надю? Катерину?

katerinaa

Не знаю. Мало ли что он во мне разглядел. Не рискну предположить.

dimon

Культурный у вас день был. Художник, пианист. Но это для Нади в основном. Для Катерины-то было что-нибудь?

katerinaa

Пианист ушел, и я рванула на свою электричку. Это уже была вторая после отмены, впритык после первой, первая и увезла весь народ, а здесь я села вольготно, у окна. Топили жарко, меня разморило. Я не спала, но мне казалось, что сплю. И если проснусь, то исчезнет вагон со всеми его

пассажирами и со мной в их числе, и зима за окном исчезнет, и долгие перегоны, и одинокие платформы, а что станет вместо них, я в своем сне не представляла. И видела все как-то отрывочно, с провалами. То вдруг человек стоит в проходе и жонглирует какими-то шарами. То вдруг тетка входит вся в снегу, и пахнет от нее холодом. А то вдруг вижу: обледенелая платформа, из низкого, покривившегося ограждения, между железных штырей, торчит серая обмерзлая рукавица и смотрит зеленым глазом. И я медленно соображаю, что рукавица-то, пожалуй, старухина. И вдруг оказываюсь снаружи вагона, на платформе, и вслед за ушедшей электричкой поднимается снежный вихрь.

Вот тут, на этой маленькой платформе, мой сон и кончился. Я осознала, что стою одна, что место безлюдно, что уехала я в сомнамбулическом трансе далеко от моей станции, а когда будет обратная электричка, одному богу известно. Снежная пыль улеглась, я вынула из ограды промерзшую рукавицу. Очень похожа на старухину. И шерсть серая и, главное, этот глаз зеленого бархата.

Я достала телефон, позвонила Мите, но он сбросил звонок. Я набрала сообщение: «Нашлась ваша бабушка?» Долго дожидалась ответа. «Нет». – «Хоть какие-то новости?» Пауза. «Нет». – «Я вроде бы ее рукавицу заметила на платформе, скажите в милиции».

Нет ответа. Думала, он перезвонит.

Я стояла с одноглазой рукавицей и не представляла, что делать. Сошла с платформы и побрела по тропке вдоль железной дороги. В лесу стучал дятел.

Переезд. Рыночек небольшой. Собаки крутятся, банки с медом красиво так на свету смотрятся. Пятиэтажки рядом. В ларьке свет горит. Творог у них в витрине, сметана.

Я взяла пачку девятипроцентного, думаю, сделаю сырники – так я творог не очень. Спросила продавщицу, не видала ли она тут старуху. Продавщица далеко надо мной в своем ларьке, там, наверное, у нее настил высокий.

– Да здесь, – говорит, – туча старух, может, и видала, только я их не очень различаю, я свое-то лицо недавно в зеркале увидела и не поняла, что это за тетка чужая.

– А творог у вас хороший?

– Люди берут, не жалуются.

На рынке я еще народ поспрашивала – никто ничего. Замерзла, прибрела к домам, в аптеке погрелась, спросила их охранника. Нет, ничего не знает про старуху. Тоже сказал, что много их тут ходит, умирать не хотят.

Рукавица старухина у меня тоже отогрелась, оттаяла, глаз зеленый потемнел, повлажнел. «Смотри, смотри, – говорю ему, – вдруг что увидишь». Вернулась я к платформе, перешла на ту сторону, посмотрела расписание. Час с лишним мыкаться. Спросила на всякий случай тетку в билетной кассе. Взяла билет и спросила. Тот же ответ:

– Их тут полно, все на одно лицо. И куда на старости лет ездят? Чего дома не сидится? Вот доживу до их лет, никуда ездить не буду.

Вернулась я через переезд к домам. Зашла в парикмахерскую. Спросила у девушки-администратора, можно ли у них подстричься, только прямо сейчас, и в туалет сходить. Ничего, кстати, подстригли. Про старух сказали, что они к ним ходят, с них за стрижку всего по сто рублей берут. Может, и моя была, кто ж знает. Хорошие девчонки оказались, кофе меня угостили.

snezanna

А вдруг это не ее рукавица?

3 января, 23.44

katerinaa

В детстве я жила с бабушкой. Дом наш был без удобств, я уже писала. Так что мы ходили в общественную баню раз в неделю. По четвергам, так как по субботам там собиралась громадная очередь. Мы ходили со своими тазами, с резиновыми шлепками в газете, с лыковыми мочалками и с кусками банного мыла. Я пользовалась шампунем изумрудного цвета, волосы от него пахли яблоком, бабушка мыла голову детским мылом. Мы выбирали местечко подальше от парилки и поближе к душу. После мытья, в предбаннике, вытирались, остывали. Одевались неторопливо, приходили домой, ставили чайник, пили чай с вареньем, чашек по пять. В один из банных четвергов я увидела в предбаннике старух. Человек, наверное, двадцать. Голые, костлявые, кривые, уродливые, некоторые без грудей, со шрамами, они шли к входу в банное отделение босиком, медленно, неуверенно ступая по скользкому кафельному полу, цепочкой, держась друг за дружку. Я смотрела, как они скрываются одна за другой в белом пару. Дверь за ними закрылась, и бабушка сказала мне, что старух привезли мыться из дома престарелых.

dimon

Жалеете нищястных старушек? Кто знает, какими они язвами были в молодости.

katerinaa

Мне все равно.

dimon

А вдруг которая из них ребенка чужого отравила? Или своего.

katerinaa

Все равно жалко.

dimon

Это вам так кажется.

katerinaa

Нет.

katerinaa

А вы что, опять не спите?

dimon

Сны дурные.

5 января, 19.40

katerinaa

Ездила по газеткиным делам в поселок Л. Городское поселение, если точно. Почти одиннадцать тысяч жителей, много восточных лиц. Кошки. Вороны, синицы, воробьи. Бродячие и хозяйские псы.

Во дворах стоят машины, полузанесенные снегом. На площади – Ленин на постаменте. Привозят цистерну с молоком. Пенсионеры толкутся с бидонами и флягами. Кому-то наливают бесплатно по бумажке с печатью. Местная власть поддерживает неимущих. Дороги во дворах застыли ледяной лавой, ледяным, припорошенным снегом морем. Утонуть не утонешь, но и не пройдешь так запросто. Люди сидят по домам, едят и спят. Выходят редко, до магазинов и обратно. Небо серое, низкое. Открываешь форточку, и серое небо втекает в квартиру. Скука смертная. Нет хуже подмосковных городских поселений. Это вам не дачи под золотыми соснами в девственном снегу, как на картинке в детской книжке.

Автобус старый, раздолбанный. Деревяшками подбитый. Чихает синим дымом. Я подозреваю, что и мотор у него на деревянных костылях, в проволочных скрепах, но держится не на них, а на честном слове. Но берут тем не менее полновесные двадцать пять рэ, ни копейкой меньше. Подняли цены на билеты прямо сразу, с первого дня нового года. Народу немного по причине праздников. Мальчик лет десяти с мамашей. Лица у обоих сонные. Трое мужиков-рыбаков с железными ящиками. Я. Девушка с урчащей в наушниках музыкой. Уселись все, автобус тронулся, кондукторша поднялась, большая, важная, собрала нашу мелочь.

Мальчик сидел прямо передо мной. В автобусе было холодно, окна замерзли, он протопил в инее оконце своей ладошкой и смотрел в него, как в иллюминатор подводной лодки. У матушки его затрезвонил телефон.

– Должны успеть, – сказала она невидимому нам всем собеседнику. – Если не сломаемся.

– Продержимся, – усмехнулась кондукторша. – До аэродрома дотянем.

Автобус вез нас к последней перед большим двухчасовым перерывом электричке. Казалось чудом, что он не разваливается на ходу. Может быть, кондукторша его поддерживала силой своего духа. Ей было весело, тепло и скучно так просто сидеть и молчать. Она спросила мальчика, куда везет его мамаша.

– В кино, – отвечал мальчик.

– На обратном пути расскажешь.

– Если другой автобус будет, не расскажу.

– Другого не будет, только наш на линии. Так что молись, чтобы не сломался.

Автобус вдруг захрипел, снижая скорость, и, резко качнувшись, встал на Ярославке.

– Живы, живы пока, – весело успокоила нас кондукторша.

Автобус отворил со скрипом старые двери. Грузная, заснеженная тетка занесла на ступеньку ногу, вцепилась в поручень и попыталась влезть. Нога у нее соскальзывала. Мама мальчика обеспокоенно взглянула на часы. Один из рыбаков ухватил тетку и втащил.

– У меня пенсионный, – сообщила тетка.

– Все равно плати, – велела кондукторша. – За перегруз.

Тетка уселась на свободное место и вынула кошелек.

– Сколько?

– Сто рублей. Да ладно, ладно, чего ты, я шучу, не обижайся.

– А я обиделась, – сказала тетка, – бери свою сотню.

– За сотню ты бы и на такси доехала. Не обижайся.

Автобус меж тем уже сворачивал с Ярославки на проселок. С горки на горку, по мосту через речку шел проселок. Изгибался, убегал в сторону и возвращался и привел наш автобус к станции.

Электричка не подходила.

– Отмены нет, – успокоила нас кассирша из своего окошка. – Опаздывает.

Мальчик стоял на краю платформы и пристально смотрел на ту сторону, на лес. Лес небольшой, исхоженный, но с платформы казалось, что там дебри, непроходимая чаща, сказочная тьма.

– Отойди от края, – велела мальчику мамаша.

Он ее не слышал. Смотрел на лесную чащу, строго сдвинув брови. Ни ветра не было, ни снега, даже машин не слышно.

– Мама, – произнес в этой зимней тишине мальчик, – а я опять старуху видел.

Мать взяла его за плечо и отвела от края.

– Где видел? Там? – указала на лес.

– Нет. Я из автобуса видел. – Он махнул в сторону проселка.

– Ну и прекрасно, значит, жива.

– Подожди, какую старуху, где? Где конкретно? – подступила я к мальчику.

– В чем дело? – обеспокоилась мамаша. Она смотрела на меня настороженно.

– Вы простите, но у меня знакомая старуха пропала, где-то в нашем районе, прямо перед Новым годом, в последний рабочий день, двадцать девятого. При ней еще такой школьный рюкзак.

– Точно, – обрадовался мальчик, – рюкзак.

– Ее Дарья Сергеевна зовут.

– Нам она по имени не представилась.

И мать мальчика рассказала, как в последний рабочий день старого года, двадцать девятого декабря, поздним вечером, проезжая по проселку, подхватили они старуху. Она стояла на остановке и ждала, по-видимому, автобус; старуха не могла знать, что автобус стоит на конечной сломанный.

– Не тот, который нас сегодня привез, другой, который поновее. Мы с той стороны возвращались, из городка, на машине, через переезд и дальше к Ярославке, домой, это сегодня мы без машины, на машине у нас сегодня папа. Так вот, пожалели мы старуху, притормозили, спросили, куда ей. Она смотрит на нас и молчит. Может, плохо слышит. «Вам куда? В поселок? Забирайтесь, подвезу». Забралась. Витька мой устал, смотрю, глаза у него слипаются, да и меня в сон клонит, день тяжелый был. Я, чтоб сон разогнать, поставила музыку. Едем себе с горки на горку, старуха в окно глядит, я даже не уловила, в какой момент, вдруг она рваться стала из машины. Я скорей торможу, дверь ей открываю, старуха из машины вываливается и бегом в лес, а уже совсем темно, между прочим.

– А вы не обратили внимания, у нее одна была рукавица или две?

– Ни одной, – сказал мальчик.

Я попросила номер мобильного и оставила свой, на всякий пожарный. Все-таки они чуть не каждый день ездят той шоссейкой.

Она мне дала визитку. Алла. Я в детстве мечтала, чтобы меня Аллой звали.

snezanna

А почему он сразу не сказал, как увидел, еще в автобусе?

katerinaa

Не знаю. Был сам в себе, в своем мире, в волшебном ледяном круге. Может быть, даже и не очень осознавал, я не знаю.

dimon
И что? Как воспользовались инфой?

katerinaa
Хотела отправить Мите эсэмэску, а потом раздумала. Вдруг малому почудилось. Или вообще не та старуха.

На электричке я не поехала. Электричка всех увезла, а я побрела назад, через переезд, по проселку, по обочине. За полчаса до Ярославки и добрела. Старуху не встретила. Села с горя на автобус из Сергиева Посада, и он довез меня до ВДНХ.

dimon
Нелюбимая Москва.

katerinaa
Ничего, я на ВДНХ мед купила, алтайский. Сейчас вот с ним чай пью.

snezanna
Ой, я тоже с медом чай пью вот сейчас. Представляете?! :)

6 января, 01.20

katerinaa
Все-таки я отправила Мите эсэмэску: «Есть новости?». В ответ: «Есть скайп?» Через несколько минут я увидела Митю воочию – на экране своего компа. Зрелище мучительное, так как сигнал приходил с большим запозданием. Я слышала голос, потом лицо искривлялось, рот пытался выговорить то, на что я уже успела ответить. Мы слишком далеко друг от друга, на разных концах земли.

Митя в Мексике. Очень важная командировка. 29 декабря прошлого года я заняла в электричке его место возле старухи. Так как он опоздал. «У меня такая работа», – сказал Митя. Он пытался оправдаться. Передо мной, перед собой, перед всем белым светом.

– Я просто задержался. Она должна была меня ждать на платформе. Я приехал, как только смог, ее там не было.

– И сколько она вас там прождала?

– Ее там не было.

– Гипотетически. Сколько?

– Полтора часа.

– Многовато по зиме-то.

– Я понимаю, но что делать было? Я не мог все бросить, никак. Я должен был все закончить в офисе, я зашивался просто, я в эту ночь должен был лететь в Мексику, билет на руках, все дела. Я и улетел. Думайте что хотите, но я не мог не улететь. У нас был договор, что я ее привожу домой, все показываю и улетаю. Я на всякий случай оставил ей записку в дверях, чтобы звонила соседям. Соседи предупреждены, ключ у них. Весь подъезд в курсе. Она не появлялась. В милиции ничего. В полиции то есть. Что прикажете делать? Я не знаю.

– Я тоже не знаю.

– Тогда… Не доставайте меня больше.

– А почему она вообще к вам ехала?

– А почему я перед вами отчитываться должен?

– Не должны.

– Не справлялась уже одна, вот и всё.

dimon

Я уже писал: вы видите в Дарье Сергеевне собственную свою бабку. Которая «так и померла в одиночестве». Чувство вины. Пытаетесь его избыть.

katerinaa

Моя бабка пожестче была. Она бы нигде не пропала. И свободу свою ни на какие удобства не променяла.

Вы когда-нибудь спите?

dimon

Я боюсь спать.

katerinaa

Дурные сны?

katerinaa

А я видела улицу, на которой вы живете. Наверное, даже ваше окно.

dimon

Кхе.

katerinaa

Правда. Возможно, что и вас видела. Я же настоящее ваше лицо не знаю, вы же свои фотки не размещаете.

dimon

Я и чужие не размещаю.

dimon

Докажите, что видели.

katerinaa

Пожалуйста.

<ссылка на Яндекс-карту; там представлена не просто карта города, но город, снятый специально установленными веб-камерами; таким образом можно буквально путешествовать по городским улицам, едва ли не заглядывая в окна домов и в лица прохожих>

dimon

Не предполагал, что в нашем захолустье такое возможно. По Лондону я так путешествовал. Практически в реальном времени.

katerinaa

Снега у вас мало что-то.

dimon

У нас снега ветра уносят. Я иногда стою на ветру и думаю: вот бы мне ветер так мысли вышиб, оголил бы мне башку, и я бы жил пустой и счастливый.

katerinaa

Я вас по мединституту вычислила. Два дома напротив, через сквер, один из них – ваш.

dimon

Довольно уныло.

katerinaa
Да ничего. Штукатурка, конечно, обвалилась. Но у нас тоже примерно так же. Меня асфальт поразил, такой асфальт растрескавшийся на тротуарах.

dimon
Резко континентальный климат, вечная мерзлота.

katerinaa
Солнечно.

katerinaa
Как думаете, она жива?

dimon
Не знаю.

katerinaa
Хочется верить.

dimon
29 декабря она пропала. Сегодня уже 6 января. Больше недели. Зима. Зима.

katerinaa
Но если предположить, что мальчишка действительно видел старуху в свой иллюминатор. ВЧЕРА. Действительно мою старуху. Если предположить, что именно ее они подвозили двадцать девятого. Значит, как-то она просуществовала все эти дни. Я думаю, где-то она там нашла себе пристанище, в этом районче, где-то между железной дорогой, шоссейкой и Ярославским шоссе. В этом почти что треугольнике. Почти что Бермудском. Жалко, что там нигде веб-камер нет, ни на одной елке. Во всяком случае Интернету об этом неизвестно.

6 января, 22.50

katerinaa
Надела ути с шерстяными носками, пуховик финский, думаю, что и в Чите бы не замерзла. Рюкзачок собрала: термос с горячим чаем, пакет с бутербродами, конфеты шоколадные с показательным названием «Космическая одиссея». Рукавицы вязаные, на рынке еще в прошлую зиму прикупила, ни разу до сего дня не надевала. Доехала до станции по железке и побрела по шоссейке, не то чтобы в надежде встретить там на обочине старуху, но так, приглядеться. Светлело. И топать было приятно по белому еще снегу. На остановке никого не было. Я немножко подождала, сама не знаю чего. Машины время от времени проезжали. От остановки вела в глубь леса тропинка, по ней уже сегодня ходили, оставили следы. По моей карте эта тропинка должна вести к дачному поселку. К нему и отдельный подъезд был, от Ярославки. Но я решила через лесок, через черный тихий ход.

Шла. Останавливалась. Прислушивалась к лесным звукам. Видела белку. Тропинка оборвалась перед крохотной узкой речкой. Никакого моста, так что я поковыляла по льду. Рыбак сидел на своем ящике перед лункой. Может, из тех рыбаков, которые ехали тогда в автобусе, а может, из других. Небо открылось. Вот так бы легла навзничь, прямо на лед, руки бы раскинула и смотрела в небо, пока не почудилось бы мне, что я там, в небе и лежу, раскинув руки. Я выбралась на другой берег, довольно крутой. Тропинка возродилась. За поворотом я увидела дачу. То есть абсолютно одинокую отдельную дачу. Никаких других там вблизи я не заметила. Не старую и милую, а новую, за огромной каменной стеной. Я обошла вокруг. Заметила несколько камер наблюдения. Увидела железные ворота. Позвонила в звонок. Никто не отозвался.

От ворот шла вычищенная от снега бетонка. Я встала у ближней сосны, сбросила рюкзачок, вынула термос, налила себе дымящегося чаю. Стояла, прислонившись к золотому стволу, пила чай, смотрела на железные ворота. За оградой тоже возвышались сосны. Вышло из тумана

солнце. Над моей головой точно сам собой просыпался снег. Послышался гул мотора. Я выплеснула остатки чая и накрыла крышкой термос.

Показалась на бетонке машина. «Форд». Полиция. Машина затормозила метрах в пяти от ворот. Отворилась передняя дверца с пассажирской стороны. Выбрался из машины пожилой дядька в серых полицейских штанах и пятнистой куртке без погон и каких-либо знаков отличий. Посмотрел на искрящийся солнечный снег и направился ко мне.

– День добрый.

Провел широкой ладонью по коротко остриженной седой голове.

– Здравствуйте, – ответила я.

– Отличная сегодня погода.

– Шикарная.

– Даже тепло на солнце. Гуляете?

– В общем и целом.

– Остановились передохнуть?

– Чаю выпила.

– Да, чай прекрасно.

– Хотите? – протянула я ему термос.

– Спасибо, я только что. Едва чаю выпил – звонок: женщина, говорят, какая-то рыскает вокруг дома, проверьте, вот я и проверяю, уж извините. Вот, примите удостоверение, пожалуйста.

Он показал удостоверение. Я наклонилась и прочитала. И сказала:

– Очень приятно, Сергей Петрович. А меня Катерина зовут.

– Ну вот, Катерина, вы тут просто прогуливались, воздухом дышали, чаю выпить остановились, а мне забота вышла – ехать, выяснять.

– Не скажу, что совсем просто.

– Вот так здрасьте.

– Я хозяев дожидаюсь. Я и в звонок им звонила.

– Да они вроде как не должны быть сегодня.

– А когда будут?

– А чего мы с вами на морозе тут топчемся, я без шапки выскочил, в кабинете забыл. Солнце-то греет, но ветерок пробирает, а в машине у меня тепло, водитель небось и спит уже.

У Сергея Петровича было свойство располагать к себе. Он как будто излучал поле безопасности. Домашнее, уютное, бесхитростное. Из этого поля не хотелось уходить.

Мы уселись с ним на заднее сиденье их «Форда». Водитель не спал, читал какую-то маленькую потрепанную книжицу. Полицейский приемник был у них включен и бормотал под сурдинку.

– Сегодня точно не приедут, – сказал Сергей Петрович, – напрасно бы прождали. Вы бы им по мобильному справились, когда будут. Уговорились бы.

– Да как же я могу? Я ни телефона их не знаю, ни вообще. Я так, наугад.

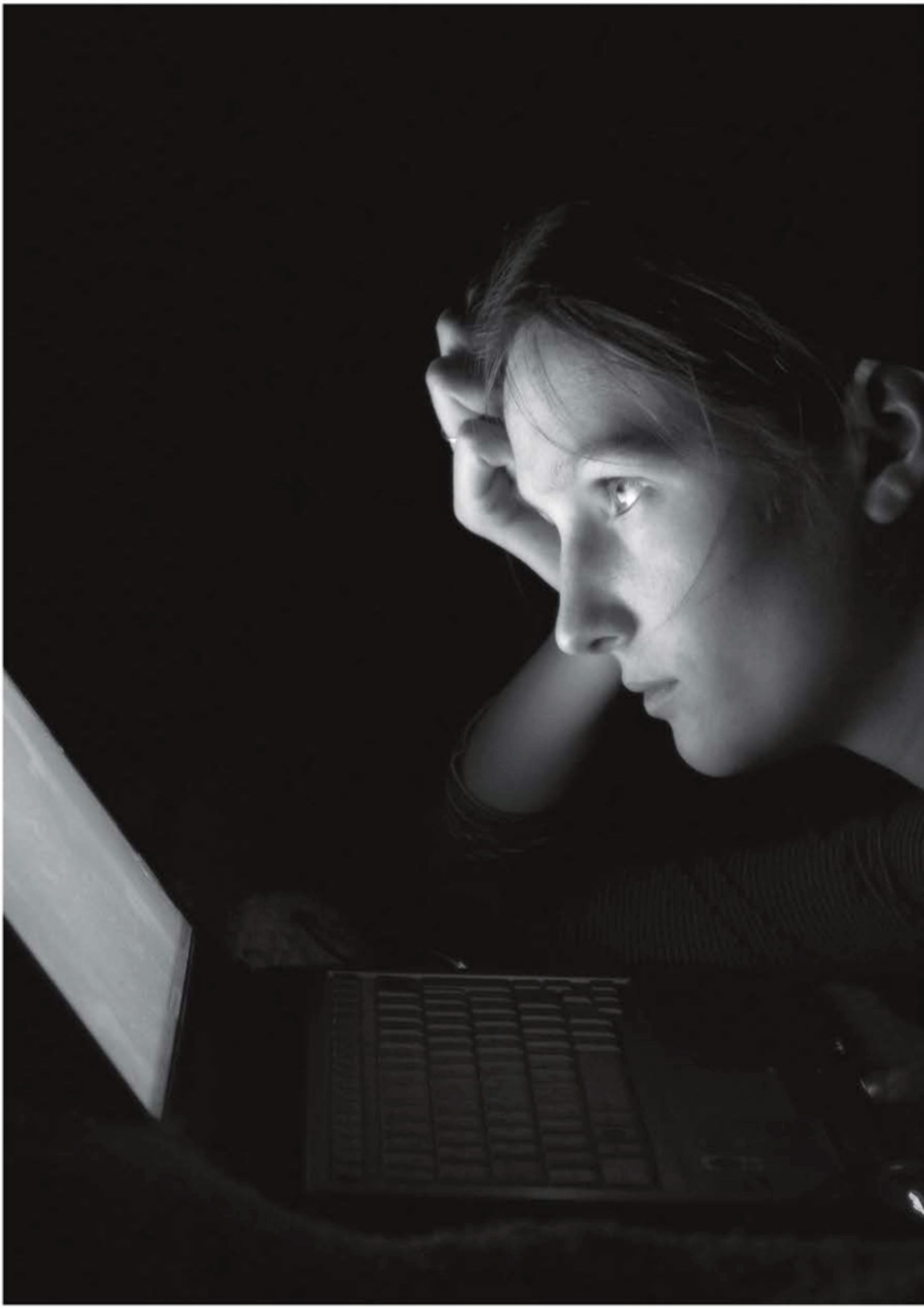
И я объяснила ему про мою старуху.

– Мало ли, вдруг люди ее видели. Из окна, к примеру.

Выслушал он меня внимательно. Сказал:

– В этом доме видеть ее никак не могли, они в отъезде вторую неделю.

– А камеры слежения? Они тут по всему периметру. Вдруг проходила старуха мимо.



– Можно взглянуть, отчего же нет. Вы мне скажите поточнее время, когда она из их машины выскочила. Плюс когда ее малец из автобуса видел.

Он вынул из внутреннего кармана куртки коротенький карандашик и пухлый блокнот, потертый, грязноватый, чудом еще не развалившийся. Нашел где-то там свободный уголок и записал. Когда он писал, то по-детски оттопыривал нижнюю губу.

Водитель вдруг хмыкнул. Чему-то из своей книжки.

– Сейчас подумала, – сказала я. – Когда старуха пропала, то есть 29 декабря, не было ли у нас, в нашем районе, еще какого-либо происшествия?

– Ох, голубушка, происшествия у нас каждый божий день, – Сергей Петрович щелкнул пальцем по своему пухлому блокноту и улыбнулся. – Ни дня без строчки. То побьют, то подожгут, то дверь взломают, то машину угонят.

– Это не то. Я имею в виду что-то не совсем ординарное. Не знаю.

Сергей Петрович открыл блокнот и начал его перелистывать. Когда он писал, то оттопыривал нижнюю губу, а когда читал – поднимал брови. И казалось, что он читает свои записи с недоумением.

Бормотало полицейское радио. Водитель снова хмыкнул в свою книжицу.

– Двадцать девятое декабря. Двадцать девятое де. За два дня. До Нового. До Нового две тыщи три. Две тыщи три. Надцатого. В двадцать тридцать поступил сигнал. Так. Найден труп молодого человека. Николая Ивановича Кудрявцева. 1994 года рождения. Ай-я-яй, какой молодой. Найден в тамбуре. В какой вы электричке ехали? Так-так. А в каком вагоне? Еще лучше. Ваша электричка и ваш вагон. Второй тамбур по ходу поезда. В двадцать тридцать, уже на конечной, обнаружен пассажирами труп молодого человека. В красной куртке и синих джинсах, в кроссовках фирмы «Найк». Блондин. Стрижка короткая. Не помните такого?

– Нет.

– Во внутреннем кармане куртки обнаружен студенческий билет. И плеер. С присоединенными к последнему наушниками. Плеер стоял на паузе воспроизведения музыкальной композиции «Снегирь» группы «Контрольный выстрел». Один наушник был в ухе молодого человека, другой – снят. Умер Николай Кудрявцев от потери крови. Предположительно его ударили ножом в живот. Орудия преступления не обнаружено. Свидетелей нет.

– Это может быть и не связано, – сказала я.

– Вполне, – согласился Сергей Петрович.

– А если связано, то как?

– Не в силах представить.

– Она была свидетелем?

– Возможно.

– В любом случае это как-то мало помогает. Объясняет, но не помогает.

– Не особенно и объясняет.

– Если она видела, то просто могла перепугаться, потеряться от страха в буквальном смысле.

– Видела или не видела, мы с вами, голубушка, не знаем. А если и видела, то что?

Он спрятал блокнот во внутренний карман куртки. Взглянул на часы.

– Ну что? Подбросить вас? Куда прикажете?

Разумеется, я нашла в Интернете композицию «Снегирь» группы «Контрольный выстрел».

<ссылка на музыкальную композицию в Яндекс-музыке>
По мне – ничего особенного. Скачала себе, мало ли.

Я уже улеглась в постель, погасила свет и закрыла глаза и собиралась уже засыпать, как вдруг поняла, что должна задать вопрос. Был уже первый час ночи, но я не могла терпеть до утра. Я отправила Алле сообщение: «Какая музыка звучала в машине, когда старуха забилась?»

Ответ пришел утром, в восемь тридцать. Точнее, ссылка. На ту самую композицию «Снегирь» той самой группы «Контрольный выстрел».

Народ, вы не обижайтесь, но комментарии я пока отключаю.

7 января, 23.47

katerinaa

Была в Москве по газеткиным делам. Ученый родом из нашего городишки; интервью, воспоминания детства, пятое-десятое. На вокзале я оказалась, когда серый чехол должен соскальзывать с черного пианино. Решила послушать пианиста и, может быть, в самом деле познакомиться. Но пианино стояло под чехлом. На подставочке по-прежнему белело объявление, что концерт ежедневно с 15.15 до 16.00. Я спросила тетку в буфете, она сказала, что пианист, скорее всего, заболел. Спросила я, кто он и почему здесь играет. Она не в курсе. Я подумала, что где-нибудь в Англии эти выступления над железнодорожными путями в большом зале ожидания стали бы непременно традицией, не прервались бы ни с болезнью исполнителя, ни с его смертью. Всенепременно подхватили бы и продолжили. Нашлись бы чудаки. Но у нас так не будет. У нас возможен только всплеск, короткая вспышка. И вновь тишина и сумерки. Сумеречная зона.

На электричку я не спешила. Решила поехать на той же, где встретила старуху. Как будто надеялась встретить ее вновь. Как будто действительно сяду на ту же самую электричку. Как будто повторение возможно.

Жизнь – театр, как было сказано. Во всяком случае, представление.

Я взяла кофе, села и наблюдала за пассажирами. На электричку я отправилась пораньше, не как в прошлый раз. Чтобы уж точно сесть. Не улыбалось стоять в толпе.

Только я позабыла, что еще длятся праздники. Так что я совершенно спокойно устроилась в том же самом вагоне, на том же самом месте. И с этого места уже наблюдала за прибывающими пассажирами. Их было немного.

Электричка наконец тронулась.

Мне все казалось, что должно что-то произойти, что-то для меня значимое. Я прислушивалась к разговорам. Вглядывалась в лица. Весь мир бормотал и покачивался, бормотал и покачивался. В вагоне было душно, я постоянно проваливалась в сон. Уже после Пушкино я разглядела женщину. Ее лицо показалось мне знакомым. Она ехала в этом же вагоне, в этой же электричке, тогда, двадцать девятого. Совершенно точно. Как и тогда, она сидела с вязанием, и свитер, который двадцать девятого был едва начат, еще и не распознавался как свитер, сегодня, в седьмой день нового года, близился уже к завершению. Место возле женщины было свободно, и я пересела к ней.

– Здравствуйте, – сказала я ей.

Она взглянула на меня удивленно и ответила:

– Здравствуйте.

– Мы с вами двадцать девятого, перед Новым годом, этой электричкой ехали. Вы меня не помните? Я там, возле старухи сидела.

– Не помню.

– Вы, наверное, тогда с работы ехали.

– Я и сейчас с работы еду, я по сменам работаю.

– Она пропала. Старуха. Возле которой я сидела.

– Не помню, извините. Я на людей особо не смотрю, я на работе от людей устаю. Вязанием себя развлекаю.

– Да, тогда вы тоже вязали. Как раз начинали этот свитер.

– Я, правда, думала, что я жилет начинаю. Но передумала.

– Красивый.

– Спасибо.

Речка. Дорога. Огни машин. Поезд подходил к моей станции.

Привокзальная площадь. Платформа.

На меня нашло оцепенение. Машинист объявил станцию и открыл двери. Вагон почти совсем опустел. Вошли несколько человек и принесли с собой холодный воздух. «Следующая станция…» – сказал машинист и объявил отправление. Помедлил и затворил двери. Поезд тронулся.

Он увозил меня от дома. И я была бы не прочь, если бы он увез меня как можно дальше. Мы бы ехали и ехали, и сутки, и двое, и десять лет. Правда, Земля маловата для такого путешествия. Во всяком случае, я сделала то, о чем много раз думала, подъезжая к своей станции: поехала дальше. Туда, не знаю куда.

Поезд шел. Одна станция. Другая. Спицы мелькали в руках женщины. Не отвлекаясь от вязания, она вдруг тихо сказала мне:

– Видите мужчину? Только что вошел. Через проход от нас. Третье отделение от двери. Да. Ничего, он на нас не смотрит. Я его вспомнила. Он тоже ехал двадцать девятого. Вошел на этой же станции. Сел возле вашей старухи.

– Вы же говорили, что не помните старуху.

– А сейчас вспомнила. Его увидела и вспомнила. О чем-то они говорили. Но, правда, я недолго наблюдала. Мне уже выходить надо было, у меня с собой торт, куча подарков, на работе к Новому году надарили, и я мимо них со своими коробами, и что-то у меня выпало из сумки, какая-то мелочь, а мужчина этот подхватил и передал. Потому и вспомнился. Двадцать девятого. Точно. Под Новый год.

Женщина свернула вязание, спрятала в сумку. И, пожелав мне всего хорошего, поспешила к выходу. Поезд уже тормозил у ее платформы.

Мужчина был один в своем отделении. Я поднялась и перешла к нему. Села напротив.

Лицо доброжелательное, мягкое. Седые, редкие волосы. Одет аккуратно. Заметил мой взгляд. Я улыбнулась, и он улыбнулся в ответ.

– Вы извините, – сказала я. – Но мне показалось, я вас где-то видела.

– Всегда возвращаюсь этой электричкой.

– Нет. Где-то, наверное, в другом месте.

– В этом районе живете? Рентген никогда не делали?

– Вы в больнице работаете?

– Рентгенолог. Так что, если бывали…

– Точно. Скорее всего. В больнице.

– К нам со всего района направляют.

– Да-да.

Про старуху я его не спрашивала. Может быть, это было предчувствие, я не знаю. Но у меня язык не поворачивался спросить. Я улыбнулась, вынула из кармана свой плеер.

Его взгляд стал внимательным.

– Вы только слишком громко не включайте.

– Не включать?

– Нет, вы слушайте на здоровье, но не так громко. Знаете, как иногда? Вроде бы через наушники, но так громко, что и все вокруг слышат. Это тяжело. Хочется тишины.

– Да, – сказала я. – Но у меня наушники не работают. Я просто включу тихонько.

– Нет, простите, вы же понимаете, что… Вы же разумный человек.

Но я уже включила плеер. Не скажу чтобы очень громко.

Композиция «Снегирь», группа «Контрольный выстрел».

Я именно тогда поняла, что вдохновение – это волна, она тебя подхватывает и несет, тут главное – удержаться.

– Будьте любезны, – произнес он чрезвычайно вежливо. – Выключите.

Глаза его заледенели.

Я улыбалась и слушала.

ТаАААммм-парРРАаам!

В принципе, он мог встать и пересесть, мест в вагоне было полно. Но это «ТаАААммм-парРРАаам!» как будто вцепилось в него и требовало ответа. Он уже собой не владел.

– Выключите! – потребовал он звенящим голосом. – Немедленно.

Я не обращала внимания. Я его игнорировала. Тогда он раскрыл молнию на своей простой черной сумке, поставил сумку к себе на колени, повернул, чтобы я видела и сказал:

– Видите?

Покачивался свет в узком, длинном лезвии.

Нож.

Я тихо поднялась и ушла в тамбур. Двери за мной сомкнулись. Я стояла у ледяной железной стены. В руке моей разрывался, громыхал плеер.

ТаАААммм-парРРАаам!

В тамбуре курил подросток. Он не обращал на меня внимания.

Двери откатились, и в тамбур вошел мужчина. Сумка была у него на левом плече. Молния на сумке – раскрыта. Он передвинул сумку на живот, запустил в нее правую руку и, видимо, ухватил там нож. Он не сводил с меня заледеневшего взгляда.

Я выключила плеер. И стал слышен грохот колес.

Мы стояли друг против друга. Мужчина не сводил с меня взгляда. Поезд сбавлял ход.

– Извинись, – тихо и спокойно сказал мужчина.

– Извините, – сказала я.

– «Извините, пожалуйста».

– Пожалуйста. Извините, пожалуйста.

Электричка остановилась. Двери отворились на белую, заснеженную платформу. Мужчина помедлил и – выскочил из дверей.

– Осторожно, – сказал машинист.

Подросток стоял, прилепившись к стене. Сигарета дымилась в его белых пальцах.

Комментарии отключаю. Все равно не смогу отвечать. Не сейчас.

8 января, 03.15

katerinaa

Допустим, что малец именно ее видел в ледяное окошко. Через неделю после того, как она вырвалась из их машины. Оба события произошли недалеко от одной и той же станции. Где-то там она и скрывается. Нашла убежище. Где-то недалеко. Все тот же треугольник.

Не может ведь она не есть, не пить в своем убежище? Рюкзак у нее вряд ли волшебный, вряд ли как раскроешь, так и пирожок выскочит. Сколько-то денег у нее с собой было. Хотя бы хлеб должна брать.

У платформы возле станции за небольшим рынком стоят пятиэтажки. Магазинчики на первых этажах. Всё, как везде.

Я отправила Мите сообщение. Под утро он прислал мне старухину фотографию. Летнюю. Лицо взято близко, это хорошо. Пятна света сквозь листву. В фотошопе я слепила объявление.

<ссылка на изображение: лицо старухи в солнечных бликах; над снимком надпись: «29 декабря пропала Дарья Сергеевна Кащина 1925 года рождения, одета в черную мужскую пуховую куртку, серый платок, черную длинную юбку, валенки с галошами, при ней был рюкзак школьный, темно-синий. Родственники готовы вознаградить за любую информацию. Номер телефона:...»>

Уже не ложилась. Посмотрела какой-то дурацкий фильм с мордобитием. Сварила кофе.

С утра, еще впотьмах, побрела на остановку. Народу мало, дни тянутся праздничные, окна в домах почти все черные, слепые. Подошел пустой автобус, влезли мы, несколько человек, и покатили к станции. Все так медленно, сонно. И что удивительно – мне и не хотелось спешить. Я была в ладу со временем, сумерки меня не тяготили. Рассеянный электрический свет, медлительность кондукторши – все казалось так должным. И даже необходимым. Как будто я исполняла давно уже написанный, продуманный и отлаженный сценарий. И спешить было нельзя. Нужно было исполнить каждый шаг. Расслышать каждый звук. Ничего не пропустить. И только тогда путь приведет меня к цели.

Такое чувство.

Но главное – я была спокойна.

Приехали к станции, развернулись. Отворились ветхие двери. Я спрыгнула на занесенную белым ночным снегом площадку. Поднялась на платформу. Дожидаясь электрички, смотрела на запад. Кремль не видела, но видела красное зарево, в самую темную ночь оно стоит над этим городом.

Подошла электричка. Я оказалась совсем одна в вагоне. Было зябко, мигала лампочка, можно было перейти в другой вагон, но мне это казалось неправильно.

Через десять минут я вышла. И вагон уехал совершенно пустой.

Я сошла с платформы и побрела к домам. Кое-где уже горел в окнах свет, открывались магазинчики. Рынок стоял заснеженный, безлюдный. Крутилась между рядами собака. Я лепила свои объявления у подъездов, у входов

в магазины. На остановке. На платформе у билетной кассы. На столбах у помойки. У детской площадки на деревьях.

Уже рассвело, когда я закончила. Взяла в ларьке кофе в пластиковом стаканчике и выпила, обжигаясь, горькую жидкость. Дождалась электрички, поехала к себе. В автобусном расписании был перерыв, так что я поймала такси и покатила, как королева.

Дома стянула куртку и обувь, прошлепала в комнату, забралась на диван под плед.

Был сон. Как будто бы море, штиль, туман, я в маленькой лодке, берегов не видно, я наклоняюсь через борт, хочу заглянуть в морскую глубину, но не успеваю, раздается звонок, я выныриваю из сна.

Номер незнакомый на мобильном.

– Здравствуйте, – сказала я в трубку.

Молчание.

– Я вас слушаю.

Молчание.

Отбой.

Я подождала и решилась позвонить по определившемуся номеру.

Гудки, соединение – и вновь молчание.

– Простите, – сказала я самым своим вежливым голосом, самым доброжелательным и ровным тоном. – Мы очень волнуемся о Дарье Сергеевне. Если бы вы только могли нас успокоить. Вы ее видели?

И – после молчания пискнул тоненький девчоночий голосок:

– Да.

– Она жива?

– Не знаю.

Помаленьку, полегоньку, по слову вытянула из девчонки всю историю.

Как будто стояла она со своими подружками на лестничной площадке у батареи.

– Когда стояла?

– В шесть.

– Темно уже было на улице?

– Нет еще.

– А сейчас темно в шесть, зима, только-только день начал прибывать.

– В три, наверное.

– До Нового года? Или после?

– Не знаю. Я не помню уже.

На третьем этаже живет у них одиноко старушка, маленькая и горбатая, ей сто лет или тыща, никто не знает, все умирают, а она живет. И вот эта старушка сколько-то дней назад, не утром, не днем, но и не совсем вечером, вошла в подъезд не одна, а с другой старушкой, которая шла за ней тихо и покорно. На девочек, когда проходила мимо них, покорная старушка взглянула жалобно. Так, что девочки смолкли и тихо проводили ее глазами. Бедная старушка была заколдована, своей воли у нее не было, она шла во власти колдуньи. Девочки слышали, как открывается на третьем этаже дверь, слышали шорох шагов, щелчок замка.

Больше они жалкую старушку никогда не видели. И никто не видел.

– А рюкзак был при ней?

– Был.

– Темно-синий?
– Темно-синий. Или черный.
– Или розовый?
– Нет.
– Адрес скажи мне, пожалуйста.
– А вы награду дадите?
– Что ты хочешь?
Молчание.
– Я не знаю.
– Говори адрес.

Опять же отключаю комментарии. После поговорим. Сорри.

9 января, 23.50

katerinaa

Казалось, что вчерашнее утро повторяется до мельчайших подробностей. Хотя именно подробности могут подвести. Тот же час, те же мертвые окна, тот же тихий автобус и тот же вагон электрички, и все, кажется, повторяется, все, но в точности я не могу знать. Я вижу, замечаю чуть больше, чем вчера. Я замечаю шрам на руке кондукторши. Откуда мне знать, был ли он вчера, вчера я его не видела. Я замечаю, что одно стекло в вагонном окне странного зеленоватого цвета. Было ли оно таким же вчера? Не знаю, не видела. Я замечаю надпись на стене в тамбуре: «Если ехать дальше лень, дерни эту похабень». Была эта надпись вчера? Я не видела. Я как будто заново читаю одну и ту же книгу или пересматриваю фильм и удивляюсь своей первоначальной слепоте. Если бы мне пришлось жить мою жизнь заново, я бы точно прожила ее по-другому – другое бы увидела, все, что в первый раз пропустила.

Та же платформа и те же дома, только утро теплее, да, это точно не вчерашнее утро, снега нет, но кажется, что вот-вот пойдет. Снежинка попадает сослепу тебе в лицо. Может быть, единственная снежинка, слетевшая с неба в это утро.

Я уже знаю, где нужный мне дом, видела на спутниковой карте. Каким неживым кажется на ней мир. На ней нет именно подробностей: шрамов, надписей, теней, шагов, голосов, лиц.

Обычная пятиэтажка. Обычный подъезд. Я знаю код, волшебное сим-сим.

Площадка, где стояли девчонки. Я устраиваюсь на подоконнике и готовлюсь ждать. Услышать поворот замка, шаги. Увидеть горбатую старушку. Она пойдет за хлебом, за картошкой, за чем-нибудь, что необходимо всякому живому существу, даже колдунье. Я не верю в колдунью, это все детский мир, я живу в другом. Но все наши миры пересекаются.

Дом просыпается. Тянет сигаретным дымом с верхних этажей. Пахнет жареной картошкой. Хлопает где-то дверь, и я улавливаю обрывок смеха.

Я увидела ее за окном, на посветлевшей уже улице.

С самого раннего утра, значит, выходила, все магазины проверила, обследовала, развлеклась. Купила маловато, один пакет в руке. Прозрачный: хлеб виден и конфеты, граммов двести. Скудно живет девчоночья колдунья, наворожила бы себе чего побогаче.

Поднимается тяжело.

Ну вот, показалась.

– Здравствуйте, – я сползла с подоконника, улыбнулась. – Меня Катя зовут, я вас здесь дожидаюсь, за ДарьСергевну хочу спасибо сказать, что приютили, как она там?

Молчала. Смотрела серыми зимними глазами.

– Митя, внук, совсем уже отчаялся, вы бы сказали ей про Митю, скажите, что Митя голову от горя потерял. Митя в командировке сейчас, а я вроде как вместо него. Как она там?

Крикнули наверху: «Коооля!»

– Жива она хоть?

– Жива.

Вымолвила. Наконец.

– Себя помнит?

– Что-то помнит.

– А что Мите-то не позвонили?

– Не говорила она про Митю. Кто он?

– Внук, я же говорю, внук.

– Молодой?

– Молодой.

– Она не говорила.

– Где вы ее подобрали?

– На почте сидела. Им закрываться, а она сидит.

– В полицию надо было позвонить.

– Зачем? Для чего?

– Вы же не знаете ничего про нее. Может, она свой адрес забыла, а родные с ума сходят.

Молчала, губы поджав.

Думала наверняка и про адрес, и про родных. Но согрешила – так не хотела отпускать, так ей хорошо вместе с Дарьей Сергеевной было. Разговоры разговаривать, чай пить, время коротать.

Что одиночество с человеком делает.

snezanna

Но вы ее видели? Да? Как она?

katerinaa

Видела. Все нормально.

snezanna

Какая же вы умница, так все догадаться, невероятно. Можно об этом статью в вашу газету написать. Несколько статей, с продолжением.

katerinaa

В газету Надя пишет, а ей такие темы не катят.

dimon

Развлекли вы меня.

katerinaa

На здоровье.

dimon

Диван приобрели?

katerinaa

Завтра. ◆

АВТОШКОЛА
ЗП 20 000 р.
РАБОТА

Ольга Строкан

ОДИН И ОДНА

Сценарий

Ольга Строкан – писатель, сценарист, пишущая под псевдонимом Альжбета Горицвет. Окончила Омский государственный университет, Независимую школу кино и ТВ (Москва). Автор сценариев фильмов «Счастье мое» (2007, режиссер С. Титаренко), «Ночь закрытых дверей» (2008, режиссер Ю.Кузьменко), «Повезет в любви» (2012, режиссер Ольга Доброва-Куликова), сериалов «Белая ворона» (2011), «Самозванка» (2012), «Молодожены» (2012) и других. Автор романов «Симулякр» (2005), «Чертово ребро» (2007).

По лестнице в подъезде многоэтажного дома поднимается крупная миловидная женщина тридцати с небольшим лет. Это Алена. В руках у нее пакеты с продуктами.

На площадке у двери квартиры стоит большая сумка.

Алена подходит к двери, смотрит на сумку. Помедлив, пытается вставить ключ в замок. Дверь резко открывается, на пороге показывается молодая женщина. Она швыряет Алене в лицо подушку и вырывает из ее рук пакеты.

Молодая женщина. Сдачу можешь оставить. И чтоб духу твоего здесь больше не было! Проститутка…

Дверь захлопывается. Алена некоторое время стоит, потом берет подушку под мышку, сумку в руку и спускается по лестнице. Сзади слышится звук открывшейся двери, раздается грохот.

Алена оборачивается: по лестнице катится желтая гантель. Молодая женщина смотрит на Алену сверху.

Молодая женщина. Только подойди еще хоть раз к моему отцу или позвони – я тебя живо в милицию сдам. Отправишься в свою Украину, Молдавию или откуда ты еще там…

Алена останавливает ногой гантель, берет ее, медленно поднимает руку с гантелью.

Молодая женщина стремительно скрывается в квартире, дверь захлопывается. Алена кладет гантель в сумку.

Алена сидит на скамейке на детской площадке, подложив под зад подушку, смотрит на играющих детей. Вытаскивает из сумки газету объявлений, читает и обводит некоторые объявления. Достает мобильный телефон, набирает номер.

Алена. Аллё. Я по объявлению.

В двухкомнатной квартире работает телевизор, по которому идет футбол, звук громкий. Играет магнитофон. На кухне

говорит радио. За компьютером сидит лысоватый худощавый мужчина лет тридцати пяти. Это Гаврик.

Раздается звонок в дверь. Одновременно с ним на кухне закипает чайник со свистком, комментатор в телевизоре орет: «Гооол!», звонит будильник.

Звонок заливается. Гаврик выключает чайник и будильник и идет открывать.

На пороге стоит Алена.

Алена. Здравствуйте. Мне нужен Гаврила Петрович. Я звонила, по объявлению.

Гаврик. Проходите.

Алена останавливается в прихожей. Некоторое время они с Гавриком молча смотрят друг на друга.

Алена. Он дома?

Гаврик. Это я Гаврила Петрович. Можно просто Гаврик.

Алена. Но мне нужен старик. Ему семьдесят лет.

Алена ставит сумку, вытаскивает газету, читает.

Алена. «Одинокий старик сдаст комнату молодой порядочной девушке на длительный срок. Недорого, необходима помощь по хозяйству».

Протягивает Гаврику газету.

Гаврик. Это я писал.

Алена. Так, понятно.

Она берет сумку и поворачивается, чтобы уйти.

Гаврик. Подождите... Стойте! Я действительно хочу сдать комнату. Ну пошутил, что тут такого? Вы ведь тоже не молодая порядочная девушка.

Алена останавливается.

Алена. Что?..

Гаврик. Ну... то есть я хотел сказать, что и вам не двадцать лет. Ведь так?

Алена. На себя посмотри.

Гаврик. Если вы боитесь, что я буду приставать, то я не буду. Обещаю.

Алена. А я и не боюсь. Я женщина не слабая.

Гаврик. Ну и оставайтесь тогда.

Алена. Нет. Мне старик нужен.

Она открывает дверь.

Гаврик. Хочешь – даром живи. А?

Алена останавливается, оборачивается.

Алена. Домработницей, что ли?

Гаврик. Просто так.

Алена. А потом белье свое стирать заставишь?

Гаврик. Зачем? У меня стиральная машина есть.

Алена (*после паузы*). Ладно, поживу. Пока старика подходящего не найду.

Снимает куртку, проходит, оглядывает квартиру. Видит на экране монитора женские фотографии. У дивана валяются журналы с голыми девицами на обложках. Алена смотрит на Гаврика с подозрением.

Алена. А ты случайно не маньяк?

Гаврик. Нет. Я даже таракана убить не могу. Моя мама вам бы подтвердила, но она умерла.

Алена. От чего?

Г а в р и к. Сердце.

Алена наступает ногой на пробегающего таракана. Хруст.

Гаврик показывает Алене вторую комнату. На стенах плакаты с изображениями святых, на столе кружевная скатерть, серая от пыли. Мебель старая, семидесятых годов прошлого века. Цветы в горшках засохли.

Алена ставит сумку. Хлопает рукой по кровати – с покрывала поднимается облако пыли.

Гаврик. Я сейчас вытру. Тут просто после мамы никто не жил.

Алена. Она здесь умерла?

Гаврик. Нет-нет! В больнице.

Гаврик выходит. Алена снимает покрывало с кровати, скатерть со стола.

Возвращается Гаврик с мокрой тряпкой. Алена забирает у него тряпку и вручает покрывало и скатерть.

Алена. Это в стирку. И ведро с водой тащи – пол помыть надо.

В мусорное ведро летят цветы с комьями засохшей земли.

Алена вытирает грязь с подоконника.

Алена моет пол.

Алена достает из своей сумки и стелет постельное белье.

Алена надевает фартук.

Алена. Ну, что на ужин готовить?

Гаврик. Так я это... Сосиски там, в морозилке.

Алена. Ну сосиски ты потом доешь.

Алена берет лист бумаги, пишет на нем, протягивает Гаврику.

Алена. Вот список продуктов. Расходы пополам. В магазин ходишь ты, готовлю я.

Гаврик вертит в руке список.

Алена. Иди, иди. А то себе готовить начну – слюной захлебнешься.

На плите варится в кастрюле картошка.

Алена разделывает на столе кусок мяса, ловко орудуя ножом. Гаврик сидит рядом.

Алена. А нож у тебя наточенный. Как у мужика. Я люблю наточенные ножи.

Кусок мяса взлетает вверх и шлепается на ладонь Алены.

Алена продолжает разделывать мясо. Гаврик следит за ее руками.

Гаврик. А зачем тебе старик?

Алена. А зачем тебе квартирантка?

Гаврик. Мне хочется, чтобы по ночам в квартире был кто-то живой. Я не люблю тишину.

Алена на мгновение замирает.

Гаврик. А я знаю, зачем тебе старик. Ты заставишь его завещать тебе квартиру, а потом он умрет, да?

Алена (*усмехается*). Догадливый.

Гаврик. И как ты собираешься его убить? Отравишь?

Алена переворачивает шипящее в сковороде мясо.

Алена. Есть другие способы. Секс, например.

Алена кладет на разделочную доску огурец и крошит его.

Гаврик. Ты собираешься затрахать старика до смерти?

Алена втыкает нож в помидор.

Алена. А что? Ему приятно – мне квартира.

Гаврик. Какая же ты… непорядочная.

Алена (*усмехается*). И немолодая.

Ставит перед Гавриком тарелку.

Они ужинают. На столе отварная картошка, жареное мясо и салат.

Гаврик. А мама мясо не готовила и не ела его совсем. А когда пост – так и мне запрещала.

Алена. Давно она умерла?

Гаврик. Почти год уже.

Алена. А тебе сколько лет?

Гаврик. Тридцать пять… будет.

Алена. И что, женат не был?

Гаврик. Нет.

Алена. Больной, что ли?

Гаврик. Почему? У меня все в порядке.

В глазах Алены сомнение.

Алена. Работаешь кем?

Гаврик. Я в театре… Монтировщиком. Декорации ставлю к спектаклю. А ты?

Алена. Блины пеку. А на родине технологом на хлебозаводе работала.

Гаврик. А уехала чего?

Алена. Закрыли завод.

Алена закрывает дверь ванной на защелку, раздевается.

Гаврик заходит на цыпочках в туалет, становится на унитаз и подглядывает за Аленой через вентиляционное отверстие. Алена поворачивает голову в сторону вентиляционной решетки, и Гаврик отшатывается. Тихонько выходит из туалета.

В комнате Алены Гаврик расстегивает ее сумку, роется в вещах, достает со дна сумки гантель. Рассматривает, аккуратно укладывает гантель и вещи обратно.

Алена сидит на кровати, расчесывает волосы.

Дверь приоткрывается, заходит Гаврик.

Гаврик. Спокойной ночи.

Алена. И тебе приятных снов.

Гаврик стоит, смотрит на Алену. Алена встает.

Гаврик. Я спросить хотел…

Алена. Завтра поговорим.

Алена наступает на Гаврика, выдавливает его из комнаты и закрывает дверь перед его носом. Вытаскивает из сумки гантель, кладет на постель рядом с подушкой. Оглядывает комнату. Пытается сдвинуть с места шкаф, но он слишком тяжелый. Тогда она ставит перед дверью стул. Подумав, ставит сверху еще один. Садится, прислушивается к шагам на кухне и в коридоре. Ложится, не снимая халата, и засыпает.

Алена просыпается от грохота упавшего стула. С гантелью в руке она подходит к двери, поднимает стул, открывает дверь. В коридоре никого нет. Алена идет в комнату Гаврика.

В комнате тоже никого. Горит ночная лампа.

Алена подходит к окну, резко отдергивает занавеску – там на веревочке висит улыбающийся смайлик.

Алена включает свет на кухне. Гаврик стоит у стола со стаканом воды в руке, смотрит на Алену.

Алена. Ну?

Гаврик. Я вот подумал: зачем тебе старик? Ты симпатичная, можешь еще молодого найти. (*Глядя на гантель.*) И убивать никого не придется.

Алена. Хочешь, чтобы я с тобой переспала?

Гаврик (*после паузы*). Нет.

Алена (*зло*). А что тогда?

Гаврик. Так... старика жалко. Я ведь тоже таким буду лет через тридцать.

Алена. Ты – не будешь.

Гаврик. Почему?

Алена. Не доживешь. Мужчины от одиночества чаще умирают.

Гаврик (*после паузы*). Да, я читал. (*После паузы.*) Надо жениться.

Алена. Лучше собаку заведи. Это быстрее.

Разворачивается, чтобы уйти.

Гаврик. У меня аллергия на шерсть.

Алена. Тогда птичку. Еще раз сунешься – прибью.

Алена уходит.

Дверь снова забаррикадирована. Алена спит. Звонит будильник.

Уже одетая Алена берет сумку и выходит из квартиры. Дверь захлопывается.

В своей комнате просыпается Гаврик.

Гаврик заглядывает в комнату Алены – постельного белья нет. На кровати лежат деньги.

Алена печет блины в ларьке быстрого питания. Продавщица Настя продает.

Настя. Ну ты даешь... Я бы ни за что не осталась. Ветчина-сыр.

Алена. Пришлось бы ночевать на улице.

Настя. А если б он тебя зарезал?

Алена молча подкидывает блин, переворачивает его в воздухе. Блин шлепается на плиту.

Настя. А может, он голубой? Два со сметаной.

Алена. Зачем ему тогда женщина-квартирантка?

Настя. Значит, точно маньяк.

Пауза. Настя обслуживает покупателя.

Настя. А может, он просто женщину ищет? Ну странный, а кто не странный в этом городе? Ты посмотри: сплошные зомби с мутными глазами. (*Покупателю.*) Какая сгущенка? Вы же два со сметаной заказывали. И один

со сгущенкой? Вы подумали, а я ваши мысли прочитать должна? (*Алене.*) Во, видела? Ну натурально зомби: не помнит, что заказывал. Сгущенку ему... (*Покупателю.*) Мужчина, у меня со слухом все в порядке. Я трамвай за три остановки слышу. Ждите со сгущенкой. Следующий!

Поздний вечер. Алена разговаривает по мобильному. У ног ее стоит сумка.

Алена. Я все могу. А вам сколько лет? Пятьдесят? Нет, мне это не подходит, я от семидесяти ищу.

Набирает другой номер.

Алена. Я по объявлению, насчет помощницы. (*Пауза.*) Нормальный у меня размер. Третий. (*Пауза.*) Да пошел ты, козел...

Проезжающий автомобиль с громыхающей музыкой заглушает ругательства, которые отпускает в трубку Алена.

Алена набирает новый номер.

Алена. Мне тридцать. Много? А тебе сколько, дедуля? Песок из задницы уже сыплется? Ну ищи молодуху. Успеха!

Расстроенная Алена с сумкой в руке идет по бульвару. Проходит мимо театра. Из дверей театра вываливает толпа после спектакля. Алена останавливается.

Алена сидит на сумке у двери.

По ступенькам поднимается Гаврик, видит Алену.

Гаврик (*с радостью*). Что, не нашла старика?

Алена. Нет пока.

Алена стучит молотком: ставит задвижку на дверь с внутренней стороны.

Гаврик. Ты зря меня боишься.

Алена. Я не боюсь. Просто выспаться хочется.

Алена достает из кармана халата газету и скотч. Прикладывает газету к вентиляционной решетке в ванной, прикрепляет скотчем. Включает воду.

Гаврик поднимается на унитаз, заглядывает в вентиляционное отверстие – ничего не видно. На его лице досада.

Алена просыпается от тихого стука в дверь. Прислушивается, поворачивается на другой бок и закрывает глаза. Стук становится сильнее.

Алена. Вот засранец...

Встает, включает свет, берет гантель, подходит к двери и резко ее открывает.

У порога стоит Гаврик.

Алена. Ну что еще?

Гаврик. Паспорт дай.

Алена. Зачем?

Гаврик. Перепишу. Я ведь тебя совсем не знаю.

Алена. Ну так и переписал бы, когда в сумке моей рылся.

Гаврик краснеет.

Гаврик. Так... надо ж было проверить... Может, ты и не Алена вовсе, а террористка какая-нибудь.

Алена. Ну один из нас точно террорист. Без сомнения.

Алена достает паспорт, протягивает Гаврику.

Гаврик. Я сейчас. Бумагу принесу и ручку.

Алена. У себя перепишешь.

Гаврик. Нет, паспорт никому давать нельзя, ты разве не знаешь? Я быстро.

Гаврик идет в свою комнату. На лице Алены меняется гамма чувств. Она прицеливается гантелей в голову уходящему Гаврику.

Гаврик сидит за столом в комнате Алены и переписывает данные ее паспорта. Полусонная Алена сидит на кровати.

Гаврик (*громко*). А!..

Алена вздрагивает, открывает глаза.

Гаврик. Ты Елена, а не Алена по паспорту.

Алена. И что?

Гаврик. Алена мне больше нравится.

Алена снова закрывает глаза и, похоже, засыпает.

Гаврик (*громко*). Ага!..

Алена вздрагивает, просыпается.

Гаврик. Тебе уже тридцать два.

Выражение лица Алены не предвещает ничего хорошего. Она встает.

Алена. Переписал?

Гаврик. Нет еще. Семейное положение сейчас…

Алена вырывает паспорт из рук Гаврика.

Алена. Всё. Концерт окончен. Спать иди.

Гаврик. Так я это… поздно ложусь. Мне на работу к трем. Может, кофейку, а? И в нарды сыграем?

Алена молча наступает на Гаврика. Тот пятится, упирается в дверь.

Алена. Я не пью кофе по ночам. И в нарды не играю. Понял?

Гаврик. Понял.

Он выскальзывает из комнаты. Дверь захлопывается.

Алена лежит в полутемной комнате с открытыми глазами. Луч света из окна падает на репродукцию на стене, освещая лицо Мадонны.

За дверью слышатся шаги Гаврика. Он напевает арию мистера Икс.

Гаврик (*поет*).

Устал я греться у чужого огня.
Ну где же сердце, что полюбит меня?
Живу без ласки, боль свою затая,
Всегда быть в маске – судьба моя!

Алена швыряет в дверь гантель. Грохот. Тишина.

Одетая к выходу Алена стучится в дверь комнаты Гаврика. Не дождавшись ответа, заходит.

Гаврик спит, посапывая. Алена стучит его по плечу. Он не реагирует. Алена заводит будильник и подносит его к уху Гаврика. Тот по-прежнему не реагирует. Алена озадачена. Подумав несколько секунд, откашливается и начинает громко петь. Голос у нее низкий, мощный.

Алена (*поет*).

Ой, да как хотела меня мать
Да за первого отдать.
А тот первый – паренек неверный,
Ой, не отдай меня, мать…

Гаврик начинает ворочаться.

Алена (*продолжает петь*).

Ой, да как хотела меня мать,
Да за второго отдать.
А тот вторый парень – невеселый,
Ой, не отдай меня, мать.

Гаврик открывает глаза, с изумлением смотрит на Алену.

Алена (*продолжает петь*).

Ой, да как хотела меня мать,
Да за третьего отдать.
А тот третий – что во поле ветер,
Ой, не отдай меня, мать.

Подъем!

Гаврик. А что такое? (*Смотрит на будильник.*) Семь? Я еще сплю.

Гаврик ложится, натягивает одеяло на голову.

Алена отбрасывает одеяло и поет Гаврику в ухо.

Алена (*поет*).

Ой, да как хотела меня мать,
Да за четвертого отдать.
А четвертый – ни живой, ни мертвый,
Ой, не отдай меня, мать.

Гаврик открывает глаза, смотрит на Алену.

Алена. Сумку свою оставляю. Паспорт свой дай. Перепишу.

Гаврик. Потом.

Алена. Сейчас. И ключи от двери.

Гаврик. Там, в сумке, на тумбочке…

Гаврик закрывает глаза и засыпает.

Алена достает из сумки паспорт Гаврика, листает его. Страница о семейном положении чистая. Алена кладет паспорт обратно в сумку. Берет связку ключей, выходит.

Алена заводит тесто. Продавщица Настя курит в открытую дверь.

Настя. Деньги-то хоть с собой взяла? А то вечером придешь – и дверь не откроет. Скажет, что не знает.

Алена. Да не нужны ему деньги. Ему как в песне: было б только с кем поговорить.

Настя. Нормальному мужику всегда есть с кем поговорить. Ты присмотрись, что он во время этих разговоров делает.

К ларьку подходит мужчина в кепке, лет пятидесяти.

Мужчина в кепке (*Насте*). С ветчиной и сыром, будьте добры.

Настя. Мы еще закрыты, не видите, что ли?

Мужчина в кепке. Не вижу. Вы стоите, курите. Значит, работаете.

Настя. Курю – значит, работаю?

Мужчина в кепке. Вон и халат на вас.

Настя (*Алене*). Нет, ты видела? Тоже, похоже, поговорить не с кем. (*Мужчине в кепке.*) Хотите, чтобы я халат сняла?

Мужчина в кепке. Я вообще-то блин хотел. С ветчиной и сыром. И чай с лимоном.

Настя. Вас что, жена дома по утрам не кормит?

Мужчина в кепке. А вы мне не хамите.

Настя. Ой, да кому вы нужны, ранимый такой? Закрыты мы, сказала.

Настя выбрасывает бычок и захлопывает дверь ларька.

Настя. Ну что за люди? Вот так каждый раз с утра кто-нибудь настроение испортит.

Настя берет газету объявлений, смотрит.

Алена выглядывает в окошко.

Алена. Мужчина, через пять минут будет готово, подождете?

Мужчина в кепке. Конечно.

Алена подает мужчине в кепке блин.

Мужчина в кепке. Спасибо. Девушка, что вы делаете сегодня вечером?

Он бросает взгляд на Настю, чтобы оценить реакцию.

Алена. Блины пеку.

Мужчина в кепке. А после?

Алена. Вам сколько лет?

Мужчина в кепке. Сорок девять.

Алена. А папы холостого с московской квартирой у вас нет?

Мужчина в кепке. Нет.

Алена. Жаль. Приятного аппетита.

Она поворачивается к мужчине спиной и начинает резать сыр.

Смеющаяся Настя показывает язык мужчине в кепке. Тот крутит пальцем у виска и отходит от ларька.

Настя. Ну и зря. Крепкий мужичок, хоть и нудный.

Алена. Да это он так, чтоб тебя позлить.

Алена смотрит объявления, переписывает телефоны в блокнот.

Алена звонит в дверь.

Старик и Алена разглядывают друг друга на пороге. Старик низенького роста, кругленький, едва достает рослой Алене до плеча.

Старик (*после паузы*). Ну проходи.

Алена проходит в квартиру.

Алена. Трехкомнатная?

Старик. Да, места много. Садись, рассказывай.

Алена садится в кресло, старик напротив.

Алена. Да я уже вроде все рассказала по телефону.

Старик. Ничем не болеешь?

Алена. Здоровая я. И книжка у меня санитарная есть. Показать?

Старик. Не надо. Значит, ты библиотекарь? А я историк-архивист, почти коллеги. Оно всегда, знаешь, лучше, когда есть о чем поговорить. Ладно, иди, ванна там. Полотенце зеленое.

Алена. Прямо сейчас?

Старик. А что тянуть? Проверим, на что ты способна.

Алена идет в ванную. Открывает кран, берет мыло.

Алена выходит из ванной.

Старик лежит с голым задом на диване.

Старик. Меня два раза в день колоть надо. Посмотрю, легкая ли у тебя рука. Что стоишь? Шприцы, лекарство, спирт на столике.

Алена ловко отламывает наконечник ампулы, набирает в шприц лекарство. Взмах рукой – и шприц торчит в ягодице старика.

Алена. Всё.

Старик. Хорошо...

Алена. А у вас точно нет родных? Не появится через полгода дочь или племянник?

Старик. Нет, никого. *(Встает, натягивает штаны.)* В каком году была последняя русско-японская война?

Алена. Да откуда ж я знаю. А вы в книжке посмотрите, вон их у вас сколько.

Старик. Ну да. А «Фауста» кто написал?

Алена. Пушкин, кажись.

Старик. А «Тараса Бульбу» тоже Пушкин?

Алена. «Тараса Бульбу» Гоголь. Это точно.

Старик. Ладно, я про тебя все понял. Иди, я позвоню, если выберу.

Алена. Что, много желающих?

Старик. Да полно. И с университетами, и с медобразованием, и с иностранными языками... Недельку еще смотреть буду...

Алена. Недельку?.. А быстрее никак?

Старик. Ну не знаю. Я только начал. Всего пятерых посмотрел.

Алена. Понятно. Всего хорошего.

Дверь за Аленой захлопывается.

Расстроенная Алена идет по улице, звонит по мобильному.

Алена. Я по объявлению. Нашли?.. *(Набирает новый номер.)* Здравствуйте. Я по объявлению насчет помощницы. Алена, тридцать два. Высшее у меня, незаконченное... Завтра могу. Ага... Вы лучше эсэмэску с адресом скиньте. До завтра.

Отключает телефон, настроение у нее улучшается.

Алена заходит в задымленную квартиру, закрывает нос платком. Из кухни раздается скрежет открывающегося окна. Алена идет на кухню.

Гаврик, размахивая полотенцем, выгоняет дым в окно.

На плите стоит почерневшая сковорода с углями. Рядом кастрюля в пригоревшей пене. Алена заглядывает в кастрюлю: там липкая темная масса.

Алена. Не слабо...

Гаврик. Я ужин для нас готовил.

Алена. Для нас?

Гаврик. Рецепт в Интернете нашел...

Алена. Ясно. Ладно, доставай свои сосиски.

На плите в кастрюльке булькают сосиски.

Гаврик отмывает сковороду. Алена сидит за столиком у открытого окна, курит.

Гаврик. Мне не нравятся курящие женщины.

Алена. Твои проблемы.

Гаврик. А я знаю, почему ты куришь. (*Пауза.*) Чтобы не толстеть. Угадал?

Алена молча затягивается и замахивается, чтобы выбросить окурок в окно.

Гаврик. Нет!..

Рука Алены замирает.

Гаврик. Ты просто прирожденная убийца. Не надо бросать окурки из окна. Упадет на балкон, загорится… А вдруг там дети? Или кому-нибудь за шиворот…

Алена гасит окурок под струей воды и бросает в ведро.

Гаврик. Это невозможно отмыть. Ну ее. *(Бросает сковороду в мусорное ведро.)* Все равно старая.

Закопченная кастрюля тоже летит в мусорное ведро.

Алена. Не, нормально: еще неделю можешь тренироваться с ужином. У твоей мамы хороший запас кастрюль.

Гаврик. Ты очень злая. Моей маме бы точно не понравилась.

Алена. Ее проблемы.

Гаврик. У нее уже нет никаких проблем.

Достает сосиски из кастрюли.

Алена. Откуда ты знаешь? Может, там, на небесах, тоже какие-нибудь проблемы. Квартирный вопрос – кому какое облако достанется, прописка – в аду или в раю, регистрация опять же – как же без нее души учитывать?

Алена и Гаврик поливают сосиски: Гаврик – кетчупом, Алена – горчицей.

Гаврик. Почему ты ешь сосиски с горчицей?

Алена добавляет горчицы и молча ест. Гаврик морщится.

Гаврик. Ну как можно любить женщину, которая ест сосиски с горчицей?

Алена. А ты вообще кого-нибудь когда-нибудь любил?

Гаврик. Любил. И она меня любила.

Алена. И что с ней случилось?

Гаврик. Ничего.

Алена. Мама не разрешила пожениться?

Гаврик. Мама здесь ни при чем. Мы хотели пожениться… потом… Но она уехала.

Алена. Бросила тебя?

Гаврик. Нет. Просто ее увезли.

Алена. Шаганэ ты моя, Шаганэ?.. Им за своих выходить положено.

Гаврик. Да никакая она не Шаганэ. Ее Машей звали. У нее волосы были волнистые и глаза голубые… Она в квартире напротив жила. Красивая такая, как Мальвина… Я в детстве тоже красивый был, кудрявый такой… Как Ленин из учебника по чтению. (*Приглаживает лысину.*) Она переехала, когда мне было восемь. С тех пор я ее не видел.

Алена (*после паузы*). Это она – та женщина, которую ты любил?..

Гаврик. Ну да. Девочка.

Алена. И всё?

Гаврик. Ну... была еще одна... и еще... потом... Но они меня не любили.

Алена. А ты, значит, любви хочешь?

Гаврик. Все хотят.

Алена. (*после паузы*). Ну и нашел бы эту свою девочку.

Гаврик. Зачем? Она, наверное, вышла замуж. И совсем другая сейчас. Толстая. Как ты. И сосиски с горчицей ест. (*После паузы.*) А ты кого-нибудь любила?

Алена. Нет. И не собираюсь. (*Встает.*) Спать я пошла. И не стучись ко мне. А то найду твою девочку-красавицу и покажу ей твой лысый портрет. Только сомневаюсь, что она тебя вообще вспомнит.

Гаврик. Конечно, вспомнит.

Алена уходит.

Гаврик брезгливо берет кончиками пальцев тарелку Алены, на которой остались следы горчицы, и несет ее к мойке. Бросает в мойку и пускает на тарелку бьющую струю воды.

Алена просыпается, встает, выходит из комнаты, заходит в туалет.

Алена заходит в полутемную комнату, поворачивается, чтобы закрыть дверь.

Гаврик (*рычит из темноты*). А!..

Алена видит позади себя силуэт и молниеносно бьет. Звук падения тела. Алена включает свет и видит лежащего Гаврика. Он стонет.

Алена. Ах ты сволочь... Ты что задумал?..

Гаврик. Ничего. Я напугать тебя хотел. За девочку.

Алена. И ты думал, я закричу «ой, боюсь, боюсь!»? (*Пауза.*) Скажи спасибо, что у меня вот этого (*берет с тумбочки гантель*) в руке не было. А то бы в следующий раз соседей по могилке пугал.

Видит разбитый лоб Гаврика: из ссадины течет кровь.

Гаврик сидит на стуле. Алена обрабатывает рану на его лбу, наклеивает пластырь.

Гаврик. А у меня еще вот...

Показывает синяк на ноге.

Алена. А пальчик ты дверью не прищемил? Я не мама и не «скорая помощь». Всё, свободен. (*Выталкивает Гаврика из комнаты, закрывает дверь.*) Вот привязался, банный лист... Придурок малахольный...

Ложится в кровать. Засыпает.

Гаврик смотрит на себя в зеркало. Трогает пластырь на лбу, приглаживает редкие волосы, начесывает их на лысину. Повязывает бандану на голову. Оглядывает себя. Делает бойцовскую стойку. Щупает мускулы и остается недоволен результатом. Берет стул за ножку, «качает» его одной рукой вверх-вниз. Стул выскальзывает из руки и с грохотом падает. Гаврик замирает.

Алена ворочается в кровати, но не просыпается.

Громко работает радио.

Алена печет оладьи. Снимает со сковороды и бросает в тарелку, где уже лежит внушительная горка.

На кухню заходит Гаврик, лицо помятое, волосы топорщатся, на лбу пластырь.

Гаврик. Доброе утро.

Алена. Садись завтракать.

Гаврик наливает себе стакан кипятку, берет пакетик.

Алена. Я заварила.

Гаврик наливает чай из заварочного чайника. На столе остается коричневая лужица.

Алена ставит перед Гавриком тарелку с оладьями.

Гаврик. Можно, да?

Алена молча макает оладью в сметану и ест. Гаврик тоже берет оладью, поливает сметаной из ложки, ест.

Гаврик. А ты почему сегодня не на работе?

Алена. У меня сегодня и завтра выходной.

Гаврик. А у меня завтра тоже. Так, может, это… в кино сходим?

Алена. Некогда мне.

Сметана, которую положил на оладью Гаврик, течет на стол.

Гаврик. У тебя кругозор блинами ограничивается. Так нельзя.

Алена. Ну и когда была последняя русско-японская война?

Гаврик. А при чем здесь война?

Алена. Вот и я думаю, что ни при чем. Может, макать будешь в сметану? А то весь стол залил.

Гаврик. Зато тарелку не мыть.

Алена. Ну да. *(Встает, берет банку со сметаной.)* Тогда лучше так.

Выливает сметану в тарелку с оладьями. Оторопевшей Гаврик переводит взгляд с чашки на выходящую из кухни Алену.

Гаврик. Ну и мегера…

Натыкает оладью вилкой, ест.

Хлопает входная дверь.

Гаврик встает, подходит к окну. Внизу Алена выходит из подъезда и направляется к остановке.

Алена звонит в дверь квартиры.

Дверь открывается. На пороге стоит высокий, плотного телосложения старик. У него красное лицо, одышка. Он оглядывает Алену с головы до ног, задерживает взгляд на ее большой груди. Удовлетворенный осмотром, широко открывает дверь.

Алена оглядывает тесноватую двухкомнатную квартиру-хрущевку.

Старик похлопывает Алену по заду. Алена перехватывает его руку.

Старик. Да ладно, что, от тебя убудет? А мне приятно.

Алена. Я вообще-то без интима ищу.

Старик. За просто так квартиру хочешь?

Старик хочет шлепнуть Алену по заду, но натыкается на ее мрачный взгляд. Рука его зависает у бедра Алены.

Алена. Не за просто так. Я говно за тобой ворочать буду.

Старик. Гы… А ты с характером. Ну это даже лучше. А то придут клуши, улыбаются, в глаза заглядывают, а сами только и думают, как меня на

тот свет отправить. Квартиры-то нынче целое состояние. Ну ты подумай. Я тебя первым номером рассматривать буду. Уж больно нравишься ты мне. *(Шлепает Алену по заду.)* Иль ты не одинокая? Мужик, что ли, есть?

Алена. Одна я.

Старик. Не боись, старый конь борозды не испортит.

Хватает ее за грудь.

Алена. Да не конь ты уже, дедуля, а кляча. Про небеса уже думать надо, а не про баб. Да отстань ты…

Алена толкает старика, тот падает в кресло. Она идет к двери.

Старик. Про небеса… Да не хочу я про них думать! Я жить хочу!

Он швыряет пепельницу вслед Алене. Пепельница ударяется о висящую на стене фотографию молодого старика, стекло разбивается, осколки падают на пол.

Старик плачет.

Старик. Не найдешь никого, дура… Прибежишь еще, на коленях ползать будешь, а хрен тебе…

Показывает неприличный жест.

Хлопает закрывшаяся за Аленой дверь.

Алена сидит за столом, читает объявления в газете. Щелкает замок входной двери. В кухню заглядывает Гаврик.

Гаврик. Привет. Как день прошел?

Алена. Нормально.

Гаврик. Что у нас сегодня на ужин?

Алена. Голубцы.

Лицо Гаврика становится кислым.

Гаврик. Я не ем голубцы. Там капуста.

Алена. И что? Борщ ты же ешь.

Гаврик. А голубцы не ем.

Алена. Ну и не ешь.

Алена и Гаврик сидят за столом. Алена делает вид, что читает объявления, а сама наблюдает за Гавриком.

Перед Гавриком на тарелке голубцы. Он вытаскивает из голубцов мясо и ест. Капуста остается на тарелке.

Гаврик. А у нас сегодня череп потерялся. Такой скандал был…

Алена. Какой череп?

Гаврик. Бедного Йорика. Ну реквизит. Представляешь, Гамлету на сцену выходить, а черепа нет. Он орет: я не выйду, распускайте зрителей или голову реквизиторше отрежьте, я с ней выйду. Вот псих, да? Реквизиторша рыдает… В общем, в самый последний момент я этот череп нашел. За декорацию завалился.

Алена. А череп настоящий?

Гаврик. Нет, конечно. Муляж. Но выглядит, как настоящий. (*Пауза.*) А я один раз могильщика играл. Ничё так… По сцене походил, лопатой помахал. Нам, кстати, билетерша требуется. Попробуй, вдруг возьмут.

Алена. Спасибо, у меня другие планы.

Гаврик. Ну да, старика прикончить.

Алена встает, выходит из кухни.

Гаврик поддевает вилкой капусту, откусывает, медленно жует. Откусывает снова. Съедает всю капусту и ставит тарелку в мойку.

Он видит газету, которую забыла Алена. Разворачивает ее: некоторые объявления обведены.

Гаврик торопливо достает ручку, листок бумаги, переписывает номера телефонов, что обведены.

Заходит Алена, забирает газету.

Из ванной слышится шум льющейся воды – Алена принимает душ.

Гаврик берет телефон, набирает первый номер, что записан на листке бумаги.

Гаврик. Здравствуйте, я по вашему объявлению. Я предупредить хочу: вам может позвонить девушка по имени Алена. Так вот, не связывайтесь с ней. Она стариков убивает, чтобы квартиру получить. Даже не разговаривайте с ней. И про мой звонок не говорите. (*Набирает другой номер.*) Здравствуйте, я по вашему объявлению. Я предупредить вас хочу…

Алена звонит по номерам телефонов из газеты.

Алена. Здравствуйте, я по объявлению насчет помощницы. Меня Алена зовут.

Звонок обрывается. Алена снова набирает номер.

Алена. Здравствуйте, я по объя…

Голос в трубке. Не звоните сюда больше.

Алена с недоумением смотрит на погасшую трубку. Набирает другой номер.

Алена. Здравствуйте, я по объявлению насчет помощницы. Алена меня зовут.

Голос в трубке. Нет, Алены мне не надо.

Соединение разрывается. Алена снова набирает номер – абонент недоступен.

Мрачная Алена набирает другой номер. Не отвечает.

Спустя время раздосадованная Алена бросает газету.

В комнату заглядывает Гаврик. Он одет к выходу, улыбается.

Гаврик. Ну что, идем?

Алена. Куда?

Гаврик. Гулять. Мы же собирались.

Алена и Гаврик идут по тропинке. Под ногами шуршат сухие листья.

Гаврик. Тебе нравится осень?

Алена. Я лето больше люблю.

Гаврик. Ты, как все. Сказала бы, что любишь зиму.

Алена. А я люблю лето.

Гаврик. Да я, в общем-то, тоже.

Они идут дальше. Проходят мимо статуи полуобнаженной античной женщины.

Гаврик. На тебя похожа. Сзади.

Гаврик снимает Алену сзади на фотоаппарат. Алена показывает ему кулак.

Алена и Гаврик проходят мимо батутов. Работник аттракциона зазывает народ в микрофон.

Гаврик. Пошли, детство вспомним.

Алена. Ты, кажется, из него еще не выходил.

Алена и Гаврик, визжа, прыгают на батутах.

Гаврик снимает Алену на фотоаппарат.

Алена и Гаврик на полусогнутых ногах подходят к скамейке, буквально падают на нее от усталости.

Неподалеку небольшая ярмарка.

Гаврик. Ты какое мороженое любишь?

Алена. Никакое. (*Пауза.*) Я его в детстве объелась. У меня мама в цехе мороженого работала.

Гаврик. Я сейчас.

Гаврик возвращается к скамейке – Алены нет; вместо нее сидит влюбленная парочка и целуется. Гаврик вертит головой по сторонам.

Алена лежит на траве с закрытыми глазами.

Гаврик (*за кадром*). Ку-ку!

Алена открывает глаза: над ней нависло улыбающееся лицо Гаврика. В одной руке большой леденец на палочке, в другой гелиевый воздушный шарик в виде ромашки.

Гаврик. Сюрприз!

Алена. Тебе не кажется, что ты со своим сюрпризом лет на тридцать опоздал?

Алена берет из рук Гаврика шарик, кладет его под голову вместо подушки.

Гаврик. Ты что? Он же лопнет.

Алена закрывает глаза. Гаврик вздыхает, вытаскивает из кармана мороженое, ест.

Мороженое капает в ложбинку на груди Алены. Гаврик тянется пальцем и вытирает каплю. Алена открывает глаза. Гаврик замирает.

Гаврик. Я… вытереть… Я только вытру… сейчас… платком…

Гаврик ищет платок. Капли с мороженого капают на Гаврика и Алену. Алена вырывает у Гаврика мороженое, кидает в урну, которая стоит очень далеко, и попадает.

Гаврик хмыкает. Берет камешек, бросает – камешек не пролетает и половины пути.

Гаврик. Ветер стих.

Алена выдергивает из рук Гаврика платок и вытирает капли мороженого на теле и одежде.

Гаврик. А у меня вот тоже.

Показывает на каплю на рукаве. На рукав Гаврика прилетает платок. Гаврик вздыхает, вытирает каплю платком.

Алена и Гаврик лежат рядом с закрытыми глазами. На них падают осенние листья.

Гаврик. Если мы пролежим здесь неделю, нас полностью покроют листья.

Алена. Если мы пролежим здесь хотя бы сутки, тебя отправят в психушку, а меня на родину.

Гаврик. А почему меня в психушку? Я свободный человек, где хочу – там и лежу. Хочешь, я на Красной площади лягу?

Алена. Да ты сразу перед отделением милиции ложись.

Гаврик. Думаешь, не лягу?

Алена. Нет, конечно.

Гаврик ложится на землю у отделения милиции. Закрывает глаза.

Стоящая неподалеку Алена смотрит.

Из отделения выходят два милиционера, направляются к автомобилю. Видят лежащего Гаврика, переглядываются, подходят к нему.

Первый милиционер легонько пинает Гаврика ногой. Тот открывает глаза.

Первый милиционер. Чего разлегся? Плохо, что ли?

Гаврик. Мне хорошо.

Милиционеры снова переглядываются.

Второй милиционер. Документики предъявим.

Гаврик. У меня нет.

Второй милиционер вздыхает.

Второй милиционер. Ну вставай, пойдем.

Гаврик. Куда?

Первый милиционер показывает на отделение.

Гаврик. Зачем?

Первый милиционер. Там узнаешь.

Гаврик. Я не пойду.

Алена видит, как милиционеры пытаются пинками поднять Гаврика. Гаврик лежит, упирается. Первый милиционер отстегивает дубинку.

Алена срывается с места.

Милиционер замахивается дубинкой. Алена обеими руками хватает его за руку, останавливает удар.

Алена. Нельзя его бить, больной он. (*Алена показывает на голову.*) Придурок малахольный.

Первый милиционер. А ты кто такая?

Алена. А я подруга.

Первый милиционер. Подруга?

Крутит пальцами у виска.

Алена кивает.

Второй милиционер. А документы у подруги есть?

Алена. Да какие документы? Мы вон в том доме живем. За продуктами вышли, я на минутку отвлеклась – помидоры покупала, – а он уже улегся. Ну что с убогого возьмешь?

Алена поднимает Гаврика, отряхивает.

Первый милиционер. И где помидоры?

Алена. Так не успела взять. (*Толкает Гаврика вперед.*) Вперед! За помидорами. (*Милиционерам.*) Он больше не будет.

Алена улыбается милиционерам, и они с Гавриком идут к лотку с овощами. Милиционеры смотрят им вслед. Первый милиционер постукивает дубинкой по ладони.

Алена и Гаврик подходят к лотку. Продавщица набирает в пакет и взвешивает помидоры. Алена вручает пакет Гаврику, и они отходят от лотка.

Милиционеры садятся в автомобиль и уезжают.

Алена и Гаврик идут по улице. Гаврик улыбается.

Гаврик. А ты за меня испугалась. Почему?

Алена. Ключи забыла. Тебя в кутузку, а мне под дверью стоять.

Улыбка сползает с лица Гаврика.

Гаврик. Врешь ты всё.

Гаврик и Алена сидят в зале кинотеатра. На экране целуются влюбленные, сцена переходит в эротическую.

Рука Гаврика касается руки Алены, поглаживает ее.

Алена резко бьет ногой по ноге Гаврика. Гаврик громко вскрикивает, убирает руку с руки Алены. Смотрит на Алену, Алена смотрит на экран. Гаврик потирает ушибленную ногу.

Алена и Гаврик идут по улице мимо цветочного ларька.

Гаврик. Ты какие цветы любишь?

Алена. Васильки.

Гаврик. Я сейчас.

Он идет к цветочному ларьку. Алена за ним наблюдает. Гаврик разговаривает с продавщицей ларька.

Гаврик отходит от киоска с цветком в руке.

Гаврик. Васильков нет. Может, это подойдет?

Протягивает Алене голубую розу.

Алена разглядывает цветок.

Алена. Голубая роза? Чудно…

Гаврик снимает Алену с розой на фотоаппарат.

Алена отдает Гаврику розу.

Алена. Иди верни. Крашеная.

Гаврик разглядывает лепестки розы, трогает их пальцами.

Гаврик. А разве не бывает голубых роз?

Алена. А бывает голубой щенок и розовый слон?

Мрачный Гаврик протягивает розу первой встречной проходящей женщине.

Гаврик. Это вам.

Женщина (*удивленно*). Спасибо.

Гаврик идет вперед.

Алена (*кричит ему вслед*). И Мальвин тоже не бывает!

Алена поворачивается и идет в другую сторону.

Алена сидит на скамейке, мрачно смотрит на огни большого города.

Подходит Гаврик, садится рядом. Сидят молча.

Гаврик. Ну что, пошли?

Они встают со скамейки, идут.

Гаврик. Хочешь увидеть театр за кулисами?

Алена. Хочу.

Алена и Гаврик идут по коридорам театра. Гаврик показывает на двери.

Гаврик. Здесь гримерные артистов… Здесь монтировочная… Здесь хранится реквизит… А тут костюмерная. Хочешь увидеть костюмы?

Алена. Так закрыто же.

Гаврик (*двери*). Сим-сим, откройся. *(Подмигнув Алене, достает из кармана ключ.)* У меня почти от всех комнат дубликаты есть. Только тсс… это секрет.

Открывает дверь.

Алена разглядывает висящие на вешалках длинные платья.

Гаврик. Хочешь – примерь любое.

Алена. А можно?

Гаврик. Конечно.

Алена выбирает красивое длинное платье в оборках и кружевах.

Из-за рядов с одеждой выходит Гаврик в костюме знатного римлянина. В руке меч. Гаврик видит Алену, и лицо его вытягивается.

Алена стоит в платье, надевает шляпу. Платье очень идет Алене; даже выражение лица ее изменилось. Алена видит Гаврика в костюме и прыскает со смеху.

Гаврик. Тебе идет. Почему ты не носишь платья?

Алена. А ты почему меч не носишь?

Алена и Гаврик выходят из-за кулис на сцену.

Гаврик зажигает свечи.

Гаврик. Помнишь, я тебе рассказывал, что играл могильщика однажды? Так вот я тебе наврал. На сцену вышел – ноги деревянные… и руки тоже… (*Машет мечом.*) В общем, режиссер сказал, что я смогу сыграть только одну роль – трупа.

Гаврик делает себе «харакири», падает на сцену, лежит неподвижно. Алена подходит, склоняется над ним. Гаврик неожиданно хватает Алену за ногу, и она падает на пол. Гаврик и Алена с визгом катаются по полу.

Где-то вдалеке хлопает дверь. Гаврик замирает.

Гаврик. Тсс… *(Задувает свечи, и они с Аленой прячутся за декорацию.)* Тут в театре привидение живет. Одного старого актера. Он умер прямо на сцене. (*Пауза.*) Сейчас он стоит вот за той дверью. (*После паузы.*) Страшно?

Алена. Опять врешь?

Гаврик. Нет. (*Громко.*) Приветствую вас, Иван Ильич!

В наступившей тишине слышатся звук легких шагов, покашливание и едва различимое: «И вас!»

Алена бледнеет и вцепляется рукой в руку Гаврика. Гаврик кладет свою руку на руку Алены.

Алена (*после паузы*). Он где?

Гаврик. Ушел. В гримерку свою.

Алена. Слава те… (*Крестится.*) Упокой, Господи, душу раба Твоего Ивана.

Гаврик обнимает Алену за талию.

Гаврик. Знаешь, а это ведь я череп взял. У реквизиторши.

Алена. Зачем?

Гаврик. Так… По приколу. Смешно было сначала… Все бегают, ищут череп…

Гаврик ведет Алену в танце. Они танцуют на сцене: начинают с вальса, заканчивают гопаком.

Алена и Гаврик, пританцовывая, идут по улице.

Гаврик. Может, мне на тебе жениться? Ты сможешь родить детей?

Алена останавливается.

Алена. Детей?

Гаврик. Ну да. Мальчика и девочку.

Алена (*после паузы*). Смогу. Я здоровая. Я пятерых смогу.

Гаврик. Значит, ты согласна? Замуж?

Алена медленно подходит к нему.

Гаврик. Я, конечно, хотел помоложе и постройнее. Ну да ладно. Давай поженимся.

Алена (*после паузы*). А давай.

Начинается дождь.

Алена и Гаврик сидят на пустой остановке, пьют пиво. Льет дождь.

Алена улыбается, поглядывая на Гаврика.

Гаврик. Что?

Алена. У тебя лысина отсвечивает.

Гаврик. Я в двадцать шесть полысел. За один год сразу.

Алена. Не в волосах счастье. (*Проводит пальцем по его лысине.*) Знаешь, я тоже не люблю тишину. Просто ненавижу. (*После паузы.*) Мне никто еще не предлагал замуж. Так, переспать – пожалуйста, а замуж – никто. (*После паузы.*) Свадьбу сыграем или просто распишемся?

Гаврик. А ты как хочешь?

Алена. Мне все равно. Я детей хочу. Девочку и мальчика.

Гаврик. Нет. Мальчика и девочку.

Алена. Ну, это как получится.

Гаврик. Замерзла?

Гаврик осторожно обнимает Алену. Сидят так некоторое время.

Гаврик. Давай свадьбу. Ты в платье такая красивая.

Алена. Давай. Пойдем домой. Не лето.

Алена и Гаврик лежат в постели.

Гаврик (*после паузы*). У тебя много мужчин было?

Алена. Зачем тебе знать? Что было – то прошло.

Гаврик. Значит, много.

Алена. Давай спать. Мне завтра вставать рано.

Алена отворачивается к стенке и засыпает.

Гаврик смотрит на спящую Алену, вылезает из кровати, идет к двери.

Гаврик ложится в свою кровать, лежит с открытыми глазами, смотрит на висящий на окне улыбающийся смайлик. Встает, переворачивает смайлик другой стороной. На другой стороне печальный смайлик.

Алена в приоткрытую дверь смотрит на спящего Гаврика. Прикрывает дверь.

У ларька стоит покупатель – мужчина под сорок.

Алена печет блины, кашляет. Настя наливает чай, ставит на прилавок.

Покупатель. С лимоном.

Настя достает из чашки ломтик лимона.

Алена. Он мне вчера предложение сделал.

Настя. Кто?

Алена. Гаврик.

Лимон падает из руки Насти в стакан, половина кипятка проливается.

Настя. Обалдеть... А ты говорила – маньяк.

Алена. Это ты говорила.

Настя. Я говорила, что он женщину ищет. Ну, кто прав оказался? И что, прямо в любви признался?

Покупатель. Послушайте, может, вы обсудите свои проблемы после работы?

Настя (*покупателю*). Это у вас проблемы, а у нас их решение. (*Алене.*) Ну супер. Я же тебе говорила, что еще встретишь молодого и с квартирой, а ты – старик, старик...

Настя бросает на прилавок тарелку с блином, которую подала Алена. Проливается еще часть кипятка.

Настя. И что: просто распишетесь или свадьба будет?

Алена. Свадьба, говорит...

Покупатель. Это что, стакан чая?

Настя. А что, по-вашему?

Покупатель. А по-моему, половина. Долейте кипятку.

Настя, просверлив покупателя недобрым взглядом, доливает в стакан кипяток и ставит на прилавок. Часть воды снова расплескивается.

Покупатель. Доливайте.

Настя берет другой стакан, наливает кипяток и доливает стакан покупателя доверху – так, что вода едва не льется через край.

Настя. Хватит?

Покупатель пытается взять стакан – вода льется.

Настя. Ну народ... Весь прилавок мне залил.

Покупатель. У вас кипяток слишком горячий.

Настя (*Алене*). Нет, ну ты слышала? Кипяток ему горячий.

Алена кашляет. Настя наливает и подает Алене двойной стакан с чаем и лимоном.

Настя. На, выпей. Меда кинь. (*Покупателю.*) Ну что вы стоите? Забирайте свой чай.

Покупатель. Я не могу его взять, он горячий.

Настя. И что, будете стоять, пока не остынет?

Покупатель. Буду.

Настя. Обалдеть. Танки, а не люди.

Покупатель. Девушка, у вас глаза красивые. Если бы вы были немая, я бы в вас влюбился.

Временно потерявшая дар речи Настя смотрит на покупателя, хлопает ресницами.

Алена смеется и кашляет.

Алена. Я выбегу на полчаса, а то у меня что-то крыша едет. Температура, похоже.

Настя молча кивает, подает покупателю второй – пустой – стакан.

Алена в торговом центре разглядывает свадебные платья. Продавщица смотрит на нее.

Продавщица. Себе? На вас только два. (*Вытаскивает пару пышных платьев.*) Мерить будете?

Алена. Куда мне такое? Не восемнадцать лет.

Продавщица. Вечернее тогда посмотрите. Есть у меня вариант.

Вытаскивает красивое серебристое платье. У Алены загораются глаза.

Алена сидит на кровати, кашляет. Ноги в тазике с горчицей. На столике лекарства. Напротив сидит Гаврик. В руках у Алены и Гаврика листы бумаги и ручки, они играют в морской бой.

Алена (*cипит*). Один дэ.

Гаврик. Ранен.

Алена. Один е.

Гаврик. Убит.

Алена сморкается. Гаврик смотрит на нее.

Гаврик. Ты ужасно выглядишь.

Алена. Красиво не болеют.

Алена вытаскивает красные ноги из тазика, вытирает полотенцем.

Гаврик. Давай в шашки поиграем.

Алена. Лучше в карты.

Гаврик. Тогда в нарды.

Они играют в нарды.

Гаврик. Я выиграл.

Алена. Дурацкая игра. Рулетка какая-то.

Гаврик. Это ты так говоришь, потому что проиграла.

Алена. Дай мне воды, я таблетку выпью.

Гаврик. Не пей. Я однажды чуть не умер после таблетки. Аллергия. Лечиться надо прекрасным. Вот на картину смотреть, например, музыку слушать. Помогает.

Алена. Ха-ха...

Гаврик. А ты попробуй.

Играет музыка.

Алена, укрывшись одеялом, сидит на кровати, смотрит на стоящую перед ней репродукцию, которую держит на коленях Гаврик. Глаза его закрыты, он слушает музыку.

Алена переводит взгляд с картины на Гаврика. Взгляд скользит по ногам Гаврика и останавливается на его голых ступнях, которыми он постукивает по полу.

Алена тихонько ложится, закрывает глаза, дремлет.

Музыка заканчивается. Гаврик открывает глаза, видит спящую посапывающую Алену. Гаврик подходит к ней, замахивается репродукцией. Репродукция зависает в сантиметре от лица Алены.

Алена на кухне лепит котлеты, покашливает. Кладет котлеты на шипящую сковородку.

Заходит только что проснувшийся Гаврик.

Гаврик. Доброе утро.

Алена. Садись, чайник только вскипел.

Гаврик. Почему ты мне не говоришь «с добрым утром»?

Алена. Не люблю дежурные фразы. К тому же на улице дождь – ничего доброго.

Гаврик. Ты странная.

Алена. А ты нет.

Гаврик. Я хочу, чтобы мои дети говорили мне «с добрым утром».

Алена. Хочешь – значит, будут.

Гаврик садится за стол, Алена ставит перед ним тарелку с котлетами.

Гаврик. Я не ем котлеты по утрам.

Алена. Уже двенадцать почти.

Гаврик смотрит на аппетитную котлетку.

Гаврик. Ну ладно.

Натыкает котлету вилкой, ест. Алена ухмыляется.

Гаврик. Давай я тебя компьютеру научу. Окончишь бухгалтерские курсы, будешь работать в офисе.

Алена. Я считать не умею.

Гаврик. Совсем?

Алена. Ага. И писать тоже.

Гаврик. Шутишь?

Алена молча укладывает в сковородку котлеты.

Алена. Ты-то что, такой умный, в театре своем декорации таскаешь? Шел бы в офис, на компьютер.

Гаврик. Мне в театре интересно.

Алена. А мне блины печь нравится. (*После паузы.*) Заявление когда подавать пойдем?

Гаврик. Когда хочешь.

Алена. В следующую среду. Загс работает, и я выходная.

Гаврик. Ладно.

Алена садится рядом, смотрит на Гаврика.

Гаврик. Не смотри на меня, а то я подавлюсь.

Алена продолжает смотреть. Гаврик давится, кашляет. Алена хлопает его по спине.

Гаврик встает.

Гаврик. Спасибо. Я пойду. Надо еще дисков по дороге купить. И журналов, а то в метро читать нечего.

Одетый Гаврик стоит у двери. Рядом Алена. Они неловко чмокают друг друга. Гаврик выходит.

Алена закрывает дверь и кусает губы.

Алена смотрится в зеркало, взлохмачивает волосы.

Алена сидит в кресле, смотрит в зеркало. Парикмахерша крутит ее волосы туда-сюда.

Алена. Ну, в общем, другое что-нибудь. Совсем.

Алена идет по улице, на голове капюшон.

Мимо проезжает свадебная машина. Алена провожает ее взглядом.

Гаврик раздевается в прихожей. Заглядывает на кухню – никого. Он стучит в комнату Алены. Не дождавшись ответа, толкает дверь. Лицо его вытягивается.

Алена сидит на кровати. У нее другая стрижка, макияж, на ней серебристое вечернее платье.

Алена встает. Чувствует себя явно неловко.

Алена. Ну как?

Гаврик молчит.

Алена. Не нравится? Я на свадьбу взяла.

Гаврик. Нравится.

По лицу Гаврика пробегает страдальческая гримаса. Он выходит из комнаты.

На лице Алены растерянность и недоумение.

Гаврик сидит в полутемной кухне. Включается свет. В дверях стоит Алена, вопросительно смотрит на него.

Гаврик. Ты ведь меня не любишь.

Пауза.

Алена. Значит, замуж по приколу звал?

Гаврик (*после паузы*). Когда я стану стариком, я не буду брать квартирантку.

Алена. Не будешь. *(Берет с плиты сковороду.)* Потому что я убью тебя сейчас, ур-род… Да за что мне тебя любить? За то, что черепа воруешь да за голой бабой подглядываешь?

Гаврик. Любят не за что-то. Любят просто так. Как та девочка.

Алена приближается к Гаврику.

Алена. Да девочка эта с тобой в маму с папой играла, понял? Не любил тебя никто никогда. И забудь про свою Мальвину, Пьеро недоделанный…

Гаврик бледнеет.

Гаврик. Приземленная, примитивная блинопекша. Убийца стариков. И ты думала, я на *такой* женюсь? И у меня с *тобой* будут дети? Мальчик и девочка?.. Ха-ха-ха…

Алена дает смеющемуся Гарику пощечину – так, что он отлетает к шкафу, ударяется о него затылком и оседает на пол.

Гаврик истерически смеется, лежа на полу.

Алена. Ненавижу тебя… Ненавижу…

Рука Алены со сковородкой взлетает и опускается много раз. На стены летят красные брызги.

Рыдающая Алена бросает свои вещи в сумку, натягивает на платье куртку, надевает на босые ноги туфли и уходит из квартиры.

Дождь. Алена идет по пустынной улице, волоча за собой сумку на одной ручке, и плачет. Доходит до остановки, прячется под крышей от дождя.

Скрючившийся на полу Гаврик шевелится, садится. На полу красная лужа – это вытекает из пакета с раздавленными помидорами сок.

Гаврик поднимается, проходит по квартире, заводит будильник, включает телевизор, компьютер, радио. Подходит к кровати Алены, берет в руки забытую Аленой подушку. Садится, утыкается в подушку головой.

Алена плачет, сидя на лавочке. Дождь усиливается.

Алена подает готовый блин Насте. Бросает рассеянный взгляд в окно и видит Гаврика, который стоит неподалеку от ларька у тумбы с афишами и смотрит на Алену.

Тесто из поварешки льется на круг для выпекания блинов и превращается в лепешку.

Настя. Ты чего?

Настя переводит взгляд и видит стоящего Гаврика.

Алена. Это он.

Настя. Да ты что? (*Вглядывается.*) А чего это он тут выставился? Может, прощенья просить пришел?

Алена молча отскребает лепешку от круга.

Настя. Ну пусть только подойдет – я ему слабительного в чай насыплю. Живо ветром сдует.

Словно услышав Настю, Гаврик отходит от тумбы, смешивается с толпой и исчезает из поля зрения.

В конце рабочего дня Настя и Алена закрывают ларек.

Настя и Алена идут по улице. За ними, чуть поодаль, идет Гаврик.

Настя и Алена прощаются, расходятся. Гаврик идет за Аленой.

Алена садится в троллейбус.

Гаврик ловит машину и едет за троллейбусом.

Алена выходит из троллейбуса.

Гаврик выходит из машины и идет за Аленой.

Алена заходит в подъезд. Гаврик подбегает к подъезду, дергает дверь – закрыто. На лице Гаврика досада.

Гаврик смотрит на освещенные окна подъезда и видит, как Алена поднимается на третий этаж.

К подъезду подходит жилец, открывает дверь. Гаврик проскальзывает следом.

Старик лежит на диване. Алена делает ему массаж спины. Старик постанывает.

Старик. Да-да, вот здесь посильнее. Так тянет. О-о-о…

Алена надавливает на спину старика. Раздается хруст.

Старик. Поаккуратней там. Силы у тебя, как у мужика хорошего.

Алена. Не бойтесь, не поломаю.

Алена накрывает спину старика полотенцем. Берет шприц, ставит укол.

Старик. А на уколы рука легкая.

Укрытый пледом старик лежит на диване. Алена вслух читает ему журнал.

Алена. «В Ростове прошла выставка картин из колбасы. Мясные полотна «Джоконды», «Девочки на шаре», «Подсолнухов» и других шедевров располагались рядом с репродукциями оригиналов. Возле каждой картины был установлен дегустационный столик с набором колбас, из которых делали картины. На создание каждой пошло около семи килограммов мясных и колбасных изделий».

Старик. Ну ты подумай, что делается… Джоконда в колбасе…

Алена зевает.

Алена (*продолжает читать*). «Два больших любителя фастфуда отпраздновали свадьбу с двадцатикилограммовым чизбургером вместо торта. Чизбургер делали целый день. Пятикилограммовую булочку диаметром в полметра пришлось разрезать пилой. На чизбургер пошло двенадцать головок кочанного салата, двенадцать луковиц, тридцать помидоров, сорок восемь кусочков соленых огурцов, два килограмма сыра, литр кетчупа и литр майонеза».

Старик. Ну ты подумай…

Алена снова зевает.

Алена. Дальше читать?

Старик. Есть захотелось, а куда уже – ночь… Ты всегда что-то не то читаешь.

Алена. Ваш журнал, сами дали.

Старик. Ладно, иди спать. Курицу мне завтра свари. И салат из свеклы сделай.

Алена встает.

Старик. Да, и компот тоже. И чтоб абрикосов побольше, а не яблок.

Алена уходит в свою комнату.

Старик, кряхтя, встает, делает махи руками и ногами, приседает. Потом идет на кухню.

На столе стоит тарелка, прикрытая другой тарелкой. Старик поднимает тарелку – там блины. Он закрывает тарелку. Открывает холодильник, берет пакет кефира. Пьет кефир из стакана. Смотрит на тарелку. Снова поднимает верхнюю тарелку, вздыхает, берет блин и ест.

Утро. Гаврик сидит на площадке четвертого этажа, дремлет.

Открывается дверь на третьем этаже. Гаврик видит, как из квартиры выходит Алена и спускается по лестнице.

Выждав немного, Гаврик звонит в дверь квартиры.

Старик (*за дверью*). Кто там?

Гаврик. Скажите, у вас живет Алена?

Дверь открывается.

Старик. Ну живет. А что? Она родственница моя.

Гаврик. Квартиру на нее завещать хотите?

Старик. Тебе какая разница? Из милиции, что ли?

Гаврик. Нет. Я просто вас предупредить хочу. Эта Алена… она убить вас собирается.

На лице старика изумление, смешанное с ужасом.

Алена идет к подъезду. В руках тяжелые пакеты с продуктами.

Алена подходит к квартире, вставляет ключ в замок. Ключ не поворачивается. Алена звонит в дверь.

Дверь открывается. На пороге старик, лицо у него мрачное.

Алена. Ходили куда? Чего дверь закрыли-то?

Старик выставляет сумку Алены.

Алена. Не поняла.

Старик. Да все ты поняла. В могилу загнать меня хочешь? Блинами своими…

Алена стоит окаменевшая.

Старик. Ну давай пакеты-то.

Забирает у Алены пакеты.

Старик. Хорошо, мир не без добрых людей… Ключи давай.

Алена приходит в себя.

Алена. Это кто вам про меня наплел?

Старик. Может, и наплел. Только как я проверю?

Забирает у Алены ключи.

Старик (*закрывая дверь*). Знакомый твой приходил. Все мне про тебя рассказал.

Дверь захлопывается. Алена звонит в дверь.

Старик (*за дверью*). Уходи. А то милицию вызову.

Постояв немного, Алена берет сумку и спускается по лестнице.

Алена и Настя сидят за столом в комнате общежития, пьют рябиновую настойку. У Алены опухшее от слез лицо.

Настя. Да ладно, не переживай так. Еще кого-нибудь найдешь. Ты бы лучше старичка помоложе да поздоровее поискала. Некоторые, знаешь, еще так… ух!.. Ничего, в общем…

Настя подливает Алене еще в рюмку. Алена выпивает.

Алена. Уволюсь я.

Настя. Ты что?

Алена. Он от меня не отстанет. (*Пауза.*) Может, в другом районе не найдет. Не будет же он, в самом деле, все ларьки обходить. А найдет – убью.

Алена встает, бросает на пол ватное одеяло, подушку, ложится и засыпает.

Настя вздыхает, затыкает недопитую бутылку пробкой, убирает в шкаф, собирает посуду.

В ларьке печет блины другая девушка. Продает Настя.

Настя видит стоящего неподалеку от ларька Гаврика. Тот смотрит на Настю.

Через некоторое время Гаврик подходит к ларьку, молча смотрит на Настю.

Настя. Заказывайте.
Гаврик. А Алена где?
Настя. Уволилась и уехала.
На лице Гаврика растерянность.
Гаврик. Куда?
Настя. На родину.
Гаврик. Совсем?
Настя. Совсем.
Гаврик стоит в растерянности.
Настя. Ну что, заказывать будем?
Гаврик отходит от ларька.

Алена печет пончики на новом месте работы. На табуретке лежит газета объявлений. Звонит телефон. Алена торопливо вытирает руки и хватает трубку.

Алена. Да. Да, ищу. Я все могу. И в вену тоже. А сколько вам лет? Только я без интима. Зайду. Говорите адрес. Алена торопливо записывает адрес на полях газеты.

Алена снимает куртку.

Павел Григорьевич, седой худощавый старик, закрывает дверь, опираясь на палку, проходит в комнату. Алена идет за ним.

Павел Григорьевич. Я не хожу почти... Варикоз, ревматизм... Давление.

Алена. Ничего.

Павел Григорьевич. У меня комнатка вторая совсем маленькая... Если вас устроит.

Алена. Устроит.

Павел Григорьевич. Чаю хотите?

Алена. Можно.

Павел Григорьевич и Алена пьют чай на кухне.

Павел Григорьевич. Я химик. В научном институте работал, потом преподавал. А вы кто по профессии будете?

Алена. Да я много чем занималась. В библиотечном год отучилась, бросила, когда мама заболела. Санитаркой в больнице работала, там и уколы научилась делать. Потом пищевой техникум заочно окончила, на хлебокомбинате работала... Блинопекша я теперь. Вернее, пончикопекша.

Павел Григорьевич. А почему не замужем?

Алена. А это вы там потом узнайте, ладно?

Алена поднимает взгляд вверх.

Павел Григорьевич (*после паузы*). Думаете, там что-то есть?

Алена. Конечно. А то с кем же я разбираться буду?

Павел Григорьевич веселеет.

Павел Григорьевич. Ну что, подхожу я вам?

Алена. Обычно я этот вопрос задаю.

Павел Григорьевич. Вы мне подходите. Но быстро умереть не обещаю.

Алена. И не надо.

Гаврик идет по улице. Под ногами скрипит первый снег. Гаврик подходит к ларькам, в которых продают блины, смотрит на женщин за стеклом.

Гаврик смотрит на компьютере фотографии с Аленой.

Гаврик сидит с газетой в руках, смотрит объявления о поиске помощницы по хозяйству. Несколько объявлений перечеркнуты. Гаврик набирает номер.

Гаврик. Вы помощницу уже нашли? А ее не Аленой зовут? *(Перечеркивает объявление и набирает другой номер.)* Здравствуйте. Вы помощницу по хозяйству нашли? У меня сестра ушла из дома, Аленой ее зовут. Она может устроиться помощницей. Большая просьба: позвоните мне, если она появится. Только ей ничего не говорите. *(Ставит возле объявления вопросительный знак и набирает другой номер.)* Вы помощницу уже нашли? А ее не Аленой зовут?..

На улице идет снег. Алена печет пончики.

Мимо ларька идет Гаврик. Он бросает рассеянный взгляд на ларек, делает по инерции шаг вперед и замирает.

Гаврик подходит к ларьку, смотрит на Алену, спрятавшись за спинами покупателей.

Алена замечает Гаврика, меняется в лице. Они смотрят друг на друга. Алена машинально закрывает окошко. Следующий покупатель стучит в окошко. Алена открывает.

Алена. Закрыто, не стойте.

Алена закрывает окошко, опускает занавеску.

Следующий покупатель. Как это закрыто? Предупреждать надо было! *(Стучит в окно.)* Ну что за обслуживание?..

В досаде стукнув кулаком по прилавку, уходит.

Алена в щелку наблюдает за Гавриком. Тот радостно улыбается. Смотрит на табличку, на которой написаны часы работы. Постояв немного, уходит.

На лице Алены смятение. Она бросает на стол кусок теста и с яростью отрубает от него кусок.

Алена отходит от ларька «Пончики», оглядывается по сторонам. Идет дальше. Идет по улице. Останавливается, резко оглядывается. Сзади идут несколько человек. Гаврика среди них не видно. Алена продолжает путь.

Она сворачивает в арку и стоит в ней. В арку торопливо сворачивает Гаврик и натыкается на Алену. Она хватает его за куртку и бросает к стене.

Алена. Опять следишь за мной, гад?

Гаврик. Мне сказали, что ты уехала.

Алена. Отстань от меня, червяк лысый. Если ты еще раз влезешь в мою жизнь, я тебя прихлопну, понял?

Гаврик. Другого старика нашла?

Алена. Не твое дело.

Гаврик. Мое.

Алена. Значит, не дашь мне жить спокойно?

Алена молча сжимает кулаки и разжимает.

Гаврик. Не дам.

Алена замахивается, Гаврик смотрит на нее. Кулак Алены зависает у его носа.

Гаврик. Ты подушку у меня забыла.

Алена. Я тебе ее дарю. Может, другой дуре пригодится.

Алена выходит из арки и идет по улице. Гаврик догоняет ее.

Гаврик. Не пригодится. Пойдем, заберешь.

Алена. Выброси. *(Ловит машину.)* И даже не думай за мной ехать. Я тебя спиной чую.

Машина с Аленой уезжает, Гаврик остается стоять у обочины.

Гаврик в гримерной театра. Надевает парик, прикрепляет усы. Надевает очки, черное пальто, шляпу. Берет трость.

Алена закрывает ларек, идет по улице. За Аленой идет переодетый Гаврик. Алена резко оглядывается. Гаврик на мгновение тормозит, но, спохватившись, идет вперед. Алена продолжает путь.

Алена выходит из двери квартиры Павла Григорьевича, закрывает дверь.

Гаврик с верхней площадки смотрит, как Алена спускается по лестнице. Когда звук шагов затихает, Гаврик подходит к квартире, звонит в дверь.

Алена выходит из подъезда. Моросит дождь. Она поднимает ладонь, и на нее падают капли. Алена смотрит в серое небо. Возвращается в подъезд.

Алена заходит в прихожую, берет зонтик, идет к двери и останавливается, услышав голос Гаврика.

Гаврик. Она хочет вас убить.

Алена заходит в комнату.

Павел Григорьевич сидит в кресле. Гаврик в парике стоит перед ним.

Гаврик. Вы должны ее немедленно выгнать.

На лице Алены проносится буря эмоций.

Павел Григорьевич видит Алену. Гаврик оборачивается, на его лице смятение.

Алена (*Павлу Григорьевичу*). Не слушайте его, Павел Григорьевич. Он просто псих. Ненавидит меня, следит… Он все придумал.

Гаврик. Ты сама говорила, что хочешь убить старика сексом.

Алена. Это шутка была.

Гаврик (*Павлу Григорьевичу*). Ей квартира нужна, прописка, гражданство. (*Алене.*) Так ведь?

Алена. А я это и не скрываю. *(Подходит к Гаврику, смотрит на него, дотрагивается пальцем до усов.)* Так это ты за мной вчера шел. А я, дура, не догадалась. Не идут тебе усы. *(Срывает усы с Гаврика. Засовывает ему в карман.)* Верни, а то опять реквизиторше влетит. (*Павлу Григорьевичу.*) Ну что, я пошла сумку собирать?

Павел Григорьевич. Ты, кажется, в магазин собиралась. Вот и иди.

Гаврик. Вы что, оставите ее?..

Павел Григорьевич. Конечно. Умереть от секса… хы-хы… я бы не прочь…

Гаврик растерянно смотрит на смеющегося Павла Григорьевича. Переводит взгляд на торжествующее лицо Алены и уходит.

Гаврик идет по улице под дождем без шляпы. С парика течет вода. С другой стороны улицы на Гаврика смотрит Алена, стоящая под зонтиком.

Включены телевизор, радио. Гаврик лежит на кровати, смотрит в потолок. Раздается звонок. Гаврик открывает дверь. На пороге стоит диковато одетая девушка с ярким макияжем и креативной стрижкой. Волосы окрашены в несколько цветов, включая розовый, на лице и животе пирсинг. Длинные ногти выкрашены в зеленый цвет. Изумление на лице Гаврика сменяется улыбкой.

Гаврик показывает комнату. Девушка оглядывается.

Девушка. И чё ты эту рухлядь не выкинешь?

Гаврик. Да я, в общем-то, думал... Это мамино.

Девушка. Все на помойку. И купить большую кровать. *(Плюхается на кровать, прыгает на сетке.)* Ну ты, надеюсь, продвинутый?

Гаврик улыбается.

Девушка. Я не хочу у всяких там бабок снимать. С их моралью тухлой: не кури, не бухай, мужиков не води.

Гаврик продолжает улыбаться.

Девушка. Короче, если у меня парень будет на ночь оставаться, ты же не будешь возражать?

Гаврик. Какой парень?

Девушка. А ты думал, я с тобой спать буду? Не, я могу, конечно. Раз в неделю.

Улыбка сползает с лица Гаврика.

Девушка. Только тогда комната бесплатно, идет? Ну и убирать сам будешь – не люблю я это дело. Ногти ломать... (*Сильно прыгает, ойкает.*) Ой, жопу отбила. Ну так как, договорились?

Гаврик показывает комнату Лене, худощавой женщине под сорок.

Гаврик. Вот эта комната.

Лена. А что, вполне. Меня, кстати, Лена зовут.

Гаврик. Алена?

Лена. Лена.

Она улыбается Гаврику. Тот кисло улыбается в ответ.

Гаврик и Лена ужинают на кухне. Гаврик ест сосиски. Лена ест зеленый салат.

Лена. Вообще-то я после шести совсем не ем. Чуть распустишься – тут же килограммы лишние появляются. А одинокой женщине за тридцать запускать себя нельзя. Мужчинам ведь нравятся стройные и ухоженные.

Гаврик. А мне толстые нравятся.

Лена (*после паузы*). Ну, я вообще-то легко поправляюсь.

После паузы она берет кусок батона, намазывает на него толстый слой масла и ест.

Лена лежит в ванне с пеной. Дверь ванной приоткрыта. Гаврик проходит мимо, останавливается, смотрит. Лена замечает Гаврика, улыбается. Гаврик уходит.

Гаврик и Лена на диване смотрят телевизор. Лена в коротком халатике, застегнутом на пару пуговиц. Голые тощие ноги в тапочках с пампушками. Лена придвигается ближе. Гаврик чуть отстраняется. Лена снова придвигается. Гаврик упирается в ручки дивана. Лена обнимает его за плечи. Рука ее скользит по трико Гаврика. Гаврик останавливает руку Лены.

Гаврик. Я тебе нравлюсь?

Лена. Конечно. Иначе я бы не осталась.

Гаврик. А почему?

Лена. Ну... ты симпатичный... и прикольный...

Она пытается снять с Гаврика футболку. Гаврик отстраняет ее.

Гаврик. Не надо.

На лице Лены недоумение.

Гаврик. Я другую люблю.

Гаврик сидит на диване. Громко хлопает входная дверь. Гаврик ложится и натягивает на голову плед.

Гаврик сидит ночью за компьютером и соединяет в фотошопе фотографии Алены и свои. Получаются новые фотографии, на которых они вдвоем.

Алена бросает в пакет пончики, взвешивает их, посыпает сахарной пудрой.

Алена. Девяносто пять рублей.

Алена берет деньги, протягивает покупателю пакет. Покупатель отходит, и Алена замечает стоящего неподалеку Гаврика. Он смотрит на Алену. К ларьку подходит новый покупатель, перекрывает Гаврика. Алена выполняет заказ. Покупатель расплачивается и уходит. Гаврик стоит на том же месте.

Алена разделывает тесто, кладет пончики в масло. Смотрит в окно: Гаврика нет. Алена подходит к окну: ищет глазами Гаврика. Неожиданно тот появляется перед окошком. Алена отшатывается.

Гаврик. Четыре штуки.

Алена бросает в пакет пончики, взвешивает.

Алена. Пятьдесят шесть.

Гаврик кладет деньги, Алена протягивает ему пакет.

Гаврик. Как живешь?

Алена. Нормально.

Гаврик. А я тебе фотографии принес.

Гаврик вытаскивает из сумки фотографии, кладет на прилавок.

Алена. Не надо. Очередь не задерживай.

Гаврик оглядывается.

Гаврик. Так нет никого.

Алена. Все равно. Некогда мне с тобой болтать.

Гаврик отходит от ларька, садится на лавочку неподалеку.

Алена разделывает тесто. Смотрит в окно: лавочка пуста. Алена вытирает руки, берет фотографии, рассматривает их. На фотографиях Алена и Гаврик вдвоем. Алена рвет фотографии.

Гаврик сидит на остановке. К остановке подходит Алена, смотрит, не идет ли троллейбус. Гаврика не замечает. Гаврик встает, подходит к Алене.

Гаврик. Привет. (*Пауза.*) В общем… Живи у меня, а я тебе квартиру завещаю.

Алена с изумлением смотрит на Гаврика… и смеется.

Гаврик вытаскивает из сумки бумагу и подает Алене.

Гаврик. Вот, я уже все оформил.

Алена смотрит бумагу.

Алена (*после паузы*). Нет, ты точно псих.

Гаврик. Возвращайся. Пожалуйста. Я не могу без тебя.

Гаврик протягивает Алене ключи.

Алена. Не надо мне от тебя ничего.

Алена рвет бумагу, которую ей дал Гаврик. На мокрый асфальт падают клочки.

Гаврик. Я дверь закрывать не буду.

Алена (*после паузы*). Исчезни из моей жизни. Навсегда.

Она заскакивает в подошедший троллейбус.

Алена стоит у заднего окна отъезжающего троллейбуса и смотрит, как удаляется фигура Гаврика, застывшего на остановке.

Алена переворачивает шипящие в жиру пончики, подходит к окну. Смотрит на скамейку, на которой сидел Гаврик. Скамейка пуста.

К ларьку подходит покупатель, Алена обслуживает его. Подходит другой покупатель. Алена снова смотрит в окно. На скамейке сидит человек, но это не Гаврик.

Покупатель. Четыре.

Алена протягивает покупателю пакет с пончиками.

Покупатель. Я четыре просил. А тут сколько?

Алена вытаскивает из пакета шесть лишних пончиков.

Алена идет по улице. Останавливается, оглядывается. Гаврика не видно.

Алена подходит к остановке. Одновременно подъезжает троллейбус.

Троллейбус отъезжает. Алена сидит одна на остановке. Падает снег.

Павел Григорьевич сидит за столом. Перед ним стоит тарелка с супом. Алена сыплет с разделочной доски в тарелку зеленый лук. У Алены задумчиво-рассеянный вид.

Павел Григорьевич. Ты мне только что насыпала.

Алена смотрит в тарелку, полную лука.

Алена. Да, точно. Я сейчас уберу.

Павел Григорьевич. Не надо. Сама садись.

Алена. Я не хочу.

Павел Григорьевич. Что-то случилось?

Алена. Нет, ничего. Просто не хочу. Вы ешьте, я в магазин пойду. Приду, посуду помою.

Алена выходит из кухни. Павел Григорьевич некоторое время смотрит ей вслед и принимается за еду.

Алена подходит к служебному входу театра. Останавливается. Поколебавшись, заходит.

На вахте сидит вахтерша, читает книжку. Заходит Алена. Вахтерша вопросительно смотрит на нее.

Алена. А мне… Здесь Гаврик работает. Монтировщиком. Я к нему. Вернее, я только спросить хотела, он на работе или нет.

Вахтерша. Нет его. Третий день уж.

Алена. А почему?

Вахтерша. Может, заболел… А может, запил. У старшего их спросить надо. Только нет его пока.

Алена выходит из театра, идет по улице. Достает из сумки телефон, звонит.

В квартире закрыты шторы. На кровати под одеялом лежит Гаврик. Головы не видно. Из-под одеяла свисает неподвижная рука.

Долго звонит его мобильный телефон.

Алена вытаскивает сумку, бросает в нее свои вещи.

Короткий стук в дверь. В комнату заходит Павел Григорьевич, видит сумку с вещами.

Павел Григорьевич. Куда это ты?

Алена. Я же вам говорила: мне раз в три месяца границу пересекать надо, я ведь иностранка… Уезжаю, в общем.

Павел Григорьевич. Когда?

Алена. Завтра вечером.

Павел Григорьевич. А когда вернешься?

Алена. Через недельку.

Павел Григорьевич. Неделю?.. (*После паузы.*) Вот что… Давай распишемся. Фиктивный брак. Ну а если захочешь – настоящий будет.

Алена застегивает сумку.

Алена. Спасибо, Павел Григорьевич, только я… не могу.

Павел Григорьевич. Разве ты не этого хотела? Я от силы пару лет протяну, ты знаешь.

Алена. Я без любви не могу. Простите меня. Живите долго.

На лице Павла Григорьевича сожаление.

Алена смотрит на окна Гаврика, сворачивает во двор.

Во дворе у подъезда стоит машина «скорой помощи». Дверь подъезда открыта.

У машины стоят две женщины и бабка с собакой.

Первая женщина. Ну ты подумай, и ведь молодой совсем был.

Бабка с собакой. А я день иду – Тошка к двери его рвется, лает, другой – опять... Думаю, что такое?..

Вторая женщина. Нет, не понимаю: ну хоть кто-то за столько дней должен же был его хватиться...

Женщины и бабка смотрят на подошедшую Алену. У той в глазах тревога.

Алена. А что случилось?

Бабка. Так жилец повесился.

Алена меняется в лице, бросается в подъезд.

Алена бежит по лестнице вверх. Добегает до площадки, где находится квартира Гаврика. Тянется рукой к звонку, рука замирает над кнопкой. Алена нажимает на ручку двери, и дверь открывается. Алена проходит в квартиру.

В квартире темно. Алена включает свет по ходу движения. Всюду пыль. Слышно, как капает вода из крана в раковину. Алена замирает у двери комнаты Гаврика, потом тихонько открывает ее.

В комнате полумрак, шторы задернуты. На диване под одеялом видны очертания Гаврика.

Алена. Гаврик... *(Тишина в ответ.)* Гаврик!

Нет ответа. Алена медленно идет к кровати.

Одеяло начинает шевелиться. Из-под него появляется бледный и похудевший Гаврик со щетиной на лице. Алена останавливается. Гаврик смотрит на Алену.

Гаврик. Пришла...

Алена (*после паузы, выдохнув*). А ты чего днем спишь?

Она подходит к окну, раздергивает шторы. Комнату заполняет дневной свет. На окне висит смайлик – печальный. Алена переворачивает его на другую, улыбающуюся, сторону.

Алена. И что ты опять весь грязью порос? Не квартира, а просто хлев какой-то.

Гаврик улыбается.

Алена. Давай вставай. Воду неси и тряпки.

Гаврик встает, делает шаг. Ноги его не держат, он покачивается и по всему видно, что сейчас упадет. Алена подхватывает его, но не может удержать, и они оба падают на пол. Валятся с грохотом задетые в падении вещи – кружка с засохшим пакетом чая, пивные бутылки, будильник, телефон, диски, настольная лампа и прочее. Падает этажерка с книгами и мелочью.

Алена и Гаврик лежат на полу.

Алена. Ты когда последний раз ел?

Гаврик. Не помню.

Алена садится, Гаврик тоже, с трудом.

Алена. А если бы я не пришла?

Гаврик обнимает Алену.

Алена. И что, дверь все время так и была открыта?

Гаврик кивает.

Алена. А если б зашел кто? Воры?

Гаврик. Самая большая ценность в этой квартире – это я. А я никому не нужен.

Алена обнимает его.

Гаврик. Я тебе сказать хотел... Это ведь я тогда, перед прогулкой, позвонил по твоим адресам в газете и сказал... ну в общем... Я хотел, чтоб ты со мной пошла. Ты простишь меня?

Алена. Ну какой же ты все-таки гад... (*После паузы.*) Да я сразу догадалась.

Гаврик. А почему пошла?

Алена. Потому. Ну давай вставай...

Алена поднимается и помогает подняться Гаврику.

На титрах:
Гаврик жадно ест борщ. Алена забирает пустую тарелку и ставит перед ним котлеты, Гаврик ест. Алена ставит голубцы, Гаврик ест.

Гаврику плохо, его тошнит.

Алена и Гаврик, обнявшись, падают на кровать. Кровать разваливается.

Алена и Гаврик падают на новую большую кровать. Гаврик бьется головой о тумбочку.

Алена рыдает. Подходит Гаврик, испуганно интересуется, в чем дело. Алена показывает ему тест на беременность. На нем две полоски. Алена смеется сквозь слезы.

Гаврик катит детский трехколесный велосипед, на нем сидит мальчик.

Рядом Алена катит другой велосипед. На нем девочка. ◆

АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Сергей Эрлих. Число зверя
Исследование этничности как человеческой формы животного состояния. Автор анализирует этнократические тенденции в мире и их влияние на развитие разных стран, а также на самосознание людей в целом. Уделяя особое внимание исследованию этнократических режимов, автор сопоставляет отношения в мировом сообществе наций-государств, которые во многом повторяют те, что складываются в мире животных.
Этничность, история, философия, мир животных, государство, политика, самосознание

Катерина Тарханова. Дело полковника
Рецензия на фильм «Джек Стронг» Владислава Пасиковского. Критик исследует ключевые мотивы картины, посвященной судьбе Рышарда Куклиньского – польского двойного агента времен «холодной войны». Автор рассматривает данную работу в историческом и философском контекстах, отмечает жанровые и стилистические особенности фильма, а также особый психологизм, превращающий картину в настоящую апологию шпионажа.
«Джек Стронг», Владислав Пасиковский, Рышард Куклиньский, кинематограф Польши, шпионаж, «холодная война», история

Нина Спутницкая. Леди исчезает
Рецензия на британский телесериал «Шелк». Критик исследует особенности нарративной и драматургической структуры сериала, повествующего о буднях юристов; анализирует его персонажи и ключевые темы, а также особую стилистику и художественные приемы, используемые авторами при конструировании и организации экранной реальности.
«Шелк», телевидение, сериал, кинематограф Великобритании, судебная система, драматургия

Катерина Тарханова. Возвращение вперед
Рецензия на картину «Возвращение в А» Егора Кончаловского, повествующую о событиях афганской войны. Критик исследует особую драматургическую и повествовательную структуру фильма, характеры персонажей и ключевые темы, визуальную стилистику, а также особенности режиссерского подхода к работе с историческим материалом.
«Возвращение в А», Егор Кончаловский, афганская война, история, кинематограф Казахстана, мифологизация действительности, жанр

Ольга Артемьева. Весь этот джаз
Рецензия на фильм «Под маской жиголо» Джона Туртурро. Критик анализирует актерские работы, драматургические и стилистические особенности картины, ее ключевые мотивы и проблемы. Автор также рассматривает особенности режиссерского почерка Туртурро.
«Под маской жиголо», Джон Туртурро, Вуди Аллен, комедия, стилистика, ирония, импровизация

Инна Ткаченко. Женщины, которые пришли с холода

Анализ современной телевизионной продукции скандинавских стран. На материале конкретных сериалов («Мост», «Валландер», «Убийство», «Правительство» и другие) автор раскрывает особенности скандинавской телепродукции, ставшей популярной на родине и породившей ряд римейков в других странах. Особое внимание критик уделяет анализу повествовательной структуры, драматургии, стилистики и персонажей сериалов.

Телевидение, кинематограф скандинавских стран, сериал, драматургия, римейк, жанр

Сергей Анашкин. Пряный рис

Портрет малайзийского режиссера Хо Юхана. Автор анализирует творческие методы и почерк режиссера, прослеживает эволюцию его идей и взглядов, исследует создаваемую им экранную реальность. Автор показывает, как режиссер берет на себя миссию культурного медиатора, рассказывая согражданам о проблемах своих соплеменников, представляя свою страну вне ее рубежей.

Хо Юхан, кинематограф Малайзии, реальность, образ, проблемы, культурный медиатор, национальный кинематограф

Анна Закревская. Магический реализм. Версия Андре Дельво

Исследование творчества бельгийского режиссера Андре Дельво. Автор исследует различные этапы творчества режиссера, раскрывает особенности кинематографа Дельво, выстраиваемых им пространственно-временных отношений и уникальной реальности, в которой отражается незримая, «магическая» составляющая окружающего мира.

Магический реализм, Андре Дельво, кинематограф Бельгии, пространство, время, реальность

Андрей Фоменко. Wild East – Wild Medium

Исследование фотографии в контексте современного искусства. Автор анализирует особенности искусства фотографии, ее отношения с реальностью, конструируемые ею смыслы, а также различные способы ее интерпретации. В данном контексте автор также исследует фотосерию «Мы из Техаса» Александра Угая, отмечая ее эстетические и стилистические достоинства.

Современное искусство, фотография, Александр Угай, эстетика, смысл, интерпретация

SUMMARY

Everything is prohibited here
On consequences of attacks on Internet.

Sergei Erlikh
Number of the beast
Investigation of ethnicity as a human form of animal state. The author analyzes ethnocratic trends in the world and their impact on development of various countries as well peoples' self- consciousness in general. Pinpointing ethnocratic regimes, the author juxtaposes relations in the world communities of nations-states, which largely repeat those in the animals' world.
Ethnicity, history, philosophy, animal world, state, politics, self-consciousness

Vladimir Mirzoyev
Lost paradise of archaics
Personal rubric.

Olga Andreyeva
Funny and sad
Personal rubric.

Katerina Tarkhanova
Colonel's case
Review of Wladyslaw Pasikowski's JACK STRONG (Poland). The critic considers key motives of the picture, devoted to the fate of Ryszard Kukliński, a Polish undercover agent of the cold war epoch. The author considers the work in historical and philosophical contexts, marking generic and stylistic peculiarities as well as special psychological overtone, making the film as a true apology of espionage.
JACK STRONG, Wladyslaw Pasikowski, Ryszard Kukliński, Polish cinema, spionage, cold war, history

Nina Sputnitskaya
Lady vanishes
Review of TV-series SILK by Peter Moffat (Gr. Britain). The critic investigates peculiarities of the narrative and dramatic structure of the TV-series, analyzes their personages and key themes, as well as special stylistics and artistic methods, used by the filmmakers when composing screen space.
SILK, TV, series, cinema of Great Britain, court system, dramaturgy

Katerina Tarkhanova
Back to future
Review of Egor Konchalovsky's RETURN TO A (Kazakhstan — Russia). The critic considers the film narrating of Afghan war, its peculiar dramatic and narrative structure, characters, key themes, visual stylistics and features of the director's method when dealing with historical stuff.
RETURN TO A, Egor Konchalovsky, Afghan war, history, Kazakh cinema, mythologizing of reality, genre

Olga Artemyeva
All that jazz
Review of John Turturro's FADING GIGOLO (USA). The critic analyzes actors' work, dramatic and stylistic features of the picture, its key motives and problems. The author also considers peculiarities of the director's method of Turturro.
FADING GIGOLO, John Turturro, Woody Allen, comedy, stylistics, irony, improvisation

Inna Tkachenko
Women who came from the cold
Analysis of contemporary TV content in Scandinavian countries. Basing on certain series (BRON/BROEN, WALLANDER, FORBRYDELSEN, BORGEN, etc.) the author discloses peculiarities of Scandinavian TV production, which became popular at home and generated remakes abroad. Special attention is paid to analysis of narrative structure, dramaturgy, stylistics and characters of the TV-series.
TV, Scandinavian cinema, series, dramaturgy, remake, genre

Evgeny Grigoryev
Problems of growth
Conversed by Andrei Apostolov.

Sergei Anashkin
Spicy rice
Portrayal of the Malaysian filmmaker Ho Yuhang. The author analyzes creative methods of the director, traces down the evolution of his ideas, investigates his screen world. The author shows, how the filmmaker takes on mission of cultural mediator, telling his compatriots about their problems and presenting his country abroad.
Ho Yuhang, Malaysian cinema, reality, image, problems, cultural mediator, national cinema

Anna Zakrevskaya
Magic realism. Andr Delvaux' version
Investigation of the Belgian filmmaker André Delvaux. The author investigates different stages of his creation, discloses peculiarities of his cinema, diegetic features and unique reality in which invisible magic sphere of the world is reflected.
Magic realism, André Delvaux, Belgian cinema, space, time, reality

Andrei Fomenko
Wild East — Wild Medium
On photo-series *We are from Texas* by Alexander Ugai. Investigation of photography in the context of contemporary art. The author analyzes peculiarities of the art of photography, its relations towards reality, gendered semantics and various modes of its interpretation. The author pinpoints photo-series We are from Texas by Alexander Ugai, accentuating the aesthetic and stylistic merits.
Contemporary art, photography, Alexander Ugai, aesthetics, semantics, interpretation

Elena Dolgopyat
Old women
A story in the style of LJ.

Olga Strokan
He and she, alone
A script.

№5 (*май*) 2014

5

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 27.05.14. Подп. к печати 05.06.14
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 15766
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех
странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях
связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2014

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Министерства культуры РФ
Первого канала
Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Компании «СТС Медиа»
Телеканала «Петербург – 5 канал»
Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, **к.иск.**
Ю.Богомолов, **к.иск.**
А.Голубовский, **к.иск.**
И.Гращенкова, **д.иск.**
Л.Гудков, **д.филос.н.**
Д.Дондурей, **к.филос.н.** *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, **к.иск.**
В.Зверева, **к.ист.н.**
А.Качкаева, **к.филол.н.**
С.Медведев, **к.ист.н.**
С.Муратов, **д.филол.н.**
А.Плахов, **к.иск.**
И.Полуэхтова, **д.соц.н.**
О.Рейзен, **д.иск.**
И.Рубанова, **к.иск.**
М.Теракопян, **к.иск.**
М.Туровская, **д.иск.**
Н.Цыркун, **к.филос.н.**
А.Шатских, **д.иск.**
М.Швыдкой, **д.иск.**
С.Экштут, **д.ист.н.**

16+

ISSN 0130-6405